tydskrif vir letterkunde

Nuwe reeks XIX:3 **Augustus 1981**

A.P. Grové: Vyf strydgedigte uit Tristia
W.A. de Klerk: Reusisme, nie rassisme nie
'n Verhaal van Jorge Luis Borges
vertaal deur Sheila Cussons
Clarissa Jacobi, Chris Pelser, Pètra Müller,
Suretha Bruwer, Ian Raper D.J. Hugo

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_2ve

tydskrif vir letterkunde

Elize Botha
(Redaktrise)

Elsa Nolte P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redaksionele medewerkers)

Skakelredaksie Renske Bornman J J Brits W A de Klerk Andre Demedts Joan Lotter Koos Meij Eben Meiring P J Nienaber Z J Pretorius P D van der Walt Mary-Ann van Rensburg M M Walters

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA.

INTEKENGELD:
R5 per jaar. Los nommers: R1,25 per eksemplaar.

L.W.: Skole word versoek om direk by die bg. adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak
deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig ook menings van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

Inhoud

T. T. Cloete Geruis 1

A. P. Grové Vyf strydgedigte uit *Tristia* 4

W. A. de Klerk Reusisme, nie rassisme nie 12

Lina Spies 'n Ruiker vir Emily 21

Jorge Luis Borges Die Evangelie volgens Markus 24
vertaal deur Sheila Cussons

Clarissa Jacobi De Mezoeza 28

Chris Pelser Gedigte 31

Louis Stander Drie 33

Henk Wybenga Sy ken haar storie 35

Petra Müller Ou vistermanne 36

Chris Claassen Kadetperiode 37

G. Gibson Belydenis—selfs deur nat donker dieptes 41

Suretha Bruwer 'n Tiental Afrikaanse skrywers se indrukke van Rome 42

Ian Raper Die kind 59

George Claassen *Rustoord* geen rus vir Marnix Gijsen 60

J. K. Visser Die kontrei is so holrug gery 65

M. J. Prins Aantekeninge oor die rym in *Onderdak* 66

G. F. Marais Ope vraag 71

D. J. Hugo Rymkroniek van 'n rebel 72

Literêr-aktueel: By die oorhandiging van die Perskorprys aan Etienne Leroux Charles Malan 82

Boekbesprekings T. T. Cloete: *Versamelde gedigte* deur N. P. van Wyk Louw; *Peilings van die poësie* deur D. F. Spangenberg 85
A. P. Grové: *Reinaard die Jakkals* deur Eitemal 88
P. S. de Bruyn: *Wording en ontwikkeling van Afrikaans* deur J. du P. Scholtz 90
Hermien Dommisse: *Die kleiner kosmos,* saamgestel deur P. P. Breytenbach en Temple Hauptfleisch; *Die gesiglose e.a. eenbedrywe* deur Freda Linde; *Die huis van Bernarda Alba* deur Fédérico Garcia Lorca vertaal deur Uys Krige; *Moederplig* deur C. Louis Leipoldt. 92
Renske Bornman: *Van eensame mense*

deur Elise Muller; *Pas op vir Jantatarat* deur Audrey Blignault; *Koöperasiestories op Donderdag* deur P.G. du Plessis; *Soete Inval* nagelate geskrifte van Con de Villiers; *Op die randakker* deur Rykie van Reenen 96

Nuwe Afrikaanse boeke Julie 1981 101

Voorgeskrewe boeke vir Matriek 107

AURORA 10/81/2540

Geruis

T. T. Cloete

1. Huis oordag

ek het 'n huis gebou
vir drie stewige seuns twee vlinderige dogters verwek
in vreugde vir een geliefde teer gekweste vrou

vir baie vriende om nes te maak
'n oorhang vir swaels vir kraanvoëls skoorstene hangplek
vir baie skilderye wat bewaak

word kosbaarhede van allerlei slag boeke op rak om huis te hou
vir die groot stilte wat skrikgewek
aardebewend in die dak in die stene en die fondament kraak

2. Huis snags

snags na middernag
kom daar opstanding in die leë
vertrekke die ekstroverte bediende begin vet lag

deur die huis
die vader maak rusie met die gedweë
teer dogter in die kombuis

word die verjaardag van die gebreklike geliefde seun
voorberei met teensin en neurose
onder die vader se gewig kreun

die moeder in haar slaap daar raas
verydeling in die badkamer 'n slapelose
soek melk en kaas

in die yskas vir die vrees van die dagtaak
word pille en medisyne
gesoek die stoele kraak

van vermoeienis en verveling teen dagbreek vlug
in 'n gestaltelose ewige hol doofstomheid die pyne
en vreugdes se nuttelose geruis kokkerottig trug

3. Dorp

die dorp het geluid
van motors fabrieke daar runnik
'n bierwaperd die mak uil
onhoeheil die straler knal ver fluit

die trein heimwee eensaam snik
die getroudes ontroosbaar in mekaar huil
verliefdes eenkant 'n lyster 'n duif
geluid sag iewers kreun 'n sterwende iewers gil
geboorte daar word gefluister
by pyn flink skoene sag skuif
pantoffels die dood bly diefstil
in die duister
vriende skinder sluiperig lag
gesellig die dorp wil
jil die dorp lê besorgd sag
asemhalend na kosbare suisbloed en luister

4. Job

26 en 4

ek het ondersoekend gekyk na die vae omtrekke
van God wat die groot swaar aarde ophang aan niks
en groot massas water verbind
in sagte wolke sonder lekke
hulsloos iets wonderliks
sag bestand teen die hemelse wind
se skeurkrag die res is dof en gefluister
Een aand in my huis van klei
met droomtyd die tyd van gedagtespel
as die engele begin vlieg sit ek en skielik luister
my ore na 'n geskuifel daar voor my verby
soos my tong moet vertel
kom 'n wolkige liggaamlose gees
maar met 'n duim kragtig soos God
sonder dat ek na hom kon kyk
hy had geen hare geen beendere geen vlees
weet ek soos 'n mot
druk hy jou beduimelend dood weet ek hoe lyk
hy presies hoe hy jou dop
hou ek moet ophou luister na Job
se gefluister Job hou op hou op

5. Prediker 12

Ek het daar geen
behae in nie dat die son en die lig van die maan
en die sterre verduister
word en die wolke weggaan
en eers weer terugkom na die reën

dat die deure en vensters na die straat gesluit
word sodat die geruis

van die motors verswak en ek ophou luister
in my leë huis
opstaan as die voëltjies tuit

om te sing in die perskeboom wat in bloei staan
maar al die tone van die lied
dof word en ek getrapte sprinkaan
my dungevelde gekraakte gebeente met verdriet
en moeite voortsleep my lus reeds vergaan

en ek nóu al met wrewel aan my draers
dink wat my teen my sin help gaan
na 'n ander skrikwekkender huis die klokke wat slaan
oor die stad 'n stoet wat agter my aan
loop vol geliefde rouklaers

en vryblywende misbaarmakers ... ek sien iets skeefs
kantel ek hoor 'n aardbewing in 'n wal
kraak ek hoor hoe val
'n kruik 'n kan 'n wiel almal
apokalipties agter my aan in 'n put skreeuend tevergeefs tevergeefs

6. Gomer

huise staan stil en wit
die Sondagsonlig half bewerig
tussen bloekoms waar klanke in sit
en vink op die helder herfsmiddag

elke windstreek het sy geluid
motorronk 'n gillende meisie 'n huilende kind 'n hond wat blaf
van oos na noord na wes na suid
hoorbaar uremeters rondom en veraf

verver en dooddoodstil vat
'n jong man met vonkende speke
na sy meisie die geelbruin grondpad
soos alle ander naweke

mens kan elke ding hoor
en sien helder sonderling apart,
bas oos bariton noord alt wes tenoor
suid rooi geel wit swart

hulle val uit die windstreke by- en inmekaar
ineen bewende huis vonkende fiets meisie wat lag
bloekom en vink hond en kind hulle vergaar
mekaar in 'n plaasnamiddag

Vyf Strydgedigte uit Tristia[1]

A. P. Grové

Die vyf gedigte waaroor dit gaan, kom almal uit Van Wyk Louw se *Tristia*. Dis vyf tekste wat roep om 'n nadere beskouing, ook omdat hulle deur die Afrikaanse kritiek taamlik stiefmoederlik behandel is. In besprekings is hulle skaars genoem, en dié wat nog genoem is, is soms met 'n enkele sin afgemaak. Slegs aan die eerste een het prof. Lindenberg op 'n keer 'n kort artikel gewy.[2]
Vir die gerief van die leser word die vyf gedigte hier afgedruk:

XXXIII

'n Generaal sit met 'n strale-krans op,
uitkyk oor die Wolga en die ys;
aan die uniform (op sy hart, dus): Ysterkruis
eerste klas met swaarde en/of akkertakke,
en in iets soos 'n lywige bril-huis
— op geduikte wit satyn — voor hom
lê nog tien vooruitgestuurde ysterkruise en wys
die eer se ou en glanslose metaal
vir hierdie nuwe Oberst-general.

XXXIV

Van die vlugtelingekamp
was niks meer te sien nie:
onder die wit sink-dak
van die somerhitte: 'n masjien:

oor die dowwe wit glansende
vlakte kom daar padda-padda-spring-aan
die padda-groen tenks aan
reg op hom af aan.

XXXV

Elkeen wat oorkant aangeland het, het 'n paar
tamaties of spanspekkies of 'n handvol
aartappels geroof gehad; en aartappels op roostertjies gebraai.

Niemand het getrap op graan wat ryp word.
Niemand het braai-beentjies weggegooi nie;
en party het selfs vis êrens begin bak:
die bakkers is doodgeslaan en toegetrap.

Die brug is toe in die lug laat spring;
ek het hoor sê: "dit was al lank lugtig."

Daar't toe soveel stof bo die rivier gehang
dat 'n mens die son sonder oog-knip kon "besigtig".

XXXVI

Daar's toé geruik: so nuut, só
buite elke wêreld om:
die vars ruik van die bies en van
die wilde vermoet;

en 'n swart motortjie
het hier en daar roes laat sit:
het voor-en-agteruit getor
en hier en daar was gala-lak.

XXXVII

ZOSTSJENKO

"Ag," sê Zostsjenko,
"ek kan ook klaarkom sonder al die base."
Jy kon sien sit wodka in sy ogies:
hulle is "dik, rooi, wasig";

ék sê die "klein, rooi, wasig";
watter ander dinge sê ek nie?
Klein is koring, beet is rooi,
"wasig" noem hulle soms geléérd: "verskiet".

Dis bekend dat *Tristia* verskillende gediggroepe bevat, soos bv. die sg. Eusebius-gedigte, die Nolthenius-gedigte, die Walvisgedigte. Dan is daar die huidige vyftal. Hulle staan so afgedruk tussen die totaal andersoortige nr. XXXII en nr. XXXVIII dat dit lyk of hulle ook as 'n groep beskou wil word.
En tog is die groepsverband met die eerste oogopslag nie baie duidelik nie. Om mee te begin is daar die groot formele verskille. Daar is wel pertinente verwysings na die oorlog, in elk geval in die eerste drie waar dit o.a. gaan oor 'n generaal, militêre eretekens, tenks en die opblaas van 'n brug. En as ons lees van die Oberst-general, die Wolga en die Ysterkruis, moet ons noodwendig dink aan die Duits-Russiese stryd van die Tweede Wêreldoorlog. 'n Oorlogsgroepie dus. Maar wat dan van nr. 4, om maar te swyg van die enigmatiese nr. 5 wat hom met sy eie, identifiserende titel al klaar van die vier titelloses onderskei?
Van Wyk Louw het op 'n keer in 'n ander verband die beeld gebruik van 'n "kristal wat stilword in die moederloog". Wil ons hierdie vyftal as 'n groep beskou, kan ons hoogstens, lyk dit, praat van onafhanklike kristalle, skerpgesiene en -beleefde momente wat glansend opgekom het uit die chaos van oorlog — "enklaves van lig" in 'n wêreld van lyding, verwarring en 'n stryd om selfbehoud.

Gaan ons effens dieper op die gedigte in, kom daar 'n definitiewer patroon na vore: dié van die mens teenoor die mensgemaakte ding — die metaal, die masjien. In die eerste gedig is dit naas die doodsheid van die ysoordekte rivier die yster wat oorheers: die ysterkruise, die glanslose metaal, die swaard, terwyl die mens as betitelde in uniform verskyn en die menslike hart slegs sydelings, in parentese, genoem word. Ironies dié stralekrans-heilige (wat geen heilige is nie) met sy kruise (wat hier geen verlossingstekens is nie) in 'n situasie waaruit die mens en die lewe so goed as totaal verdwyn het.
Die tweede gedig maak gewag van die mens as vlugteling in 'n vlugtelingekamp. Maar sien, sien ons hom nie. Sy plek ken hom nie meer nie want van die kamp "was niks meer te sien nie". Die hemel self het metaal geword ('n "wit sink-dak"), die vlakte 'n "dowwe wit glansende" uitgestrektheid, terwyl die "masjien" hier met nadruk in 'n hoogs bevoorregte posisie as slotwoord van 'n strofe die plek inneem van dit wat verdwyn het. En gou word die masjien meervoudig in die tenk — allesoorheersend. Die groen wat daar is in 'n dooie-wit wêreld, die beweging wat daar is, die lewe wat daar is, behoort aan hom. En ironies genoeg, neem hy 'n skynnatuurlewe aan as 'n bedreiging vir die "hom" wat in die slotreël as enigste oorblywende volkome passief en weerloos verskyn.
Met die derde gedig verander die toon, word ons getuie van menslike aktiwiteit. En dis begryplik. Daar is immers "oorkant aangeland" en die "brug is in die lug laat spring". Die genadelose somerhitte, yster en masjien is agtergelaat, en die mens met sy daaglikse behoeftes kom in fokus. Die aarde en stof laat hulle weer geld en die son kan as't ware weer oop-oog aanskou word. Die "bakkers" as groep amptelike voedselverskaffers is dood en weg, en elkeen moet vir homself sorg. Dit geskied op klein skaal en met menslike sorgsaamheid soos dit o.a. geteken staan in die verkleinwoorde ("spanspekkies", "roostertjies", "braaibeentjies") en die skamel besit van "'n *paar* tamaties" en "'n *handvol* aartappels". Daar is selfs die genadegawe van die vis. Kortom, die masjien het plekgemaak vir die natuur en die lewe, 'n eenvoudige kleinmenslike bestaan, 'n geseënde bestaan kan ons byna sê.
Hierdie lyn word deurgetrek na die vierde gedig waar die natuur hom ook in die geur "van die bies en die wilde vermoet" laat geld. Die masjien maak wel weer hier as die "motortjie" sy verskyning, maar in sy verkleiningsvorm en in vergelyking met die tenks van weleer lyk hy taamlik skadeloos. Boonop is hy uitgedien. Met sy roesvlekke is hy klaar met die oorlog en bestryk met kleurlak is hy klaarblyklik bestem vir 'n soort gala of feesoptog. So triomfeer die lewe oor die masjien.
Maar dan die vyfde gedig, die "odd man out" van die groep. Afgesien van die isolerende titel is daar ook die feit dat ons hier 'n eienaam teenkom, 'n individu wat praat en wat hom boonop verset, hom losmaak uit 'n bepaalde groepsverband. En naas die spreker van die titel en die eerste reëls is daar 'n tweede spreker selfs, die "ek" van die tweede strofe. En hierdie spreker wat met die aksent op die "ék" sy individualiteit onderstreep, gryp wysigend en interpreterend in op wat in

strofe 1 gebied is. Dit gee aan die gedig 'n heel besondere karakter waarop ons later sal moet terugkom.
In die genoemde artikel van Lindenberg word die vermoede uitgespreek dat Van Wyk Louw in die eerste gedig die Duitse generaal Von Paulus van Stalingrad in gedagte gehad het. Laat dit so wees, maar die gedig sê dit nie. Trouens, die gedig gaan uit sy pad om die generaal as "'n" generaal anoniem te hou.
Hierdie wegwerk van die individu is ook opvallend in die ander tekste. Selfs in die derde gedig, wat die mens in sy bestaansnood na vore stoot, gaan die individu op in die groep en kry ons onpersoonlike aanduidings soos "elkeen", "niemand", "'n mens", "party". Veelseggend is dit dat die bakkers wat miskien as *besondere* groep herkenbaar kon wees, ook van die toneel verwyder is. In die vierde gedig word die anonimiteit verder versterk deur die passief: "daar's tóé geruik". En dan plotseling teenoor die anonieme globale lot van die oorlog kom in die vyfde gedig die mens met sy naam, sy direkte rede, sy individualiteit en sy verset na vore: Zostsjenko — net so met slegs die van om sy bekendheid en belangrikheid as individu te benadruk.
Wie is Zostsjenko? Uit die Russiese literatuurgeskiedenis ken ons hom: Mikhail Zostsjenko (1895-1958), die veelgelese satiriese skrywer wat gedurende die Eerste Wêreldoorlog in die Russiese leër gedien het en verwond is. Dis bekend dat hy nie direk by die Tweede Wêreldoorlog betrokke was nie en dat hy tot die gramskap van baie ook nie oor die oorlog geskryf het nie; dat hy met sy lidmaatskap van die kring Serapion[3] en met sy persoonlike en satiriese werk buite die koers en guns van die Stalinistiese regimentering te staan gekom het. "His laughter jarred in the 'halleluia' chorus of obsequious conformists", soos Marc Slonim[4] dit uitgedruk het. Na die verskyning van sy outobiografiese werk *Before sunrise* (1949) is hy as "skadelike Freudiaan" bestempel, 'n "onnasionale knoeier" wat hom met sy benepe sieltjie kon besig hou terwyl jong Russe se heroïese stryd teen die Duitsers om 'n sosiaal-realistiese uitbeelding geroep het. Deur die toedoen van Andrej Zjdanow[4], invloedryke inkwisiteur van die Politburo, is hy uit die Unie van Sowjetskrywers gestoot, en eers na die dood van Stalin het sy werk weer vrylik beskikbaar gekom. So het hy in die donker vyftien jaar na die Tweede Wêreldoorlog 'n belangrike simbool van literêre verset geword. Kritici het nie mooi met Zostsjenko se maskerspel, sy direkte en skyndirekte spraak, sy ironie, spot en parodie raad geweet nie, anders sou hy waarskynlik vroeër al deurgeloop het.[6] Wat ook waar is, is dat hy ten spyte van sy nonchalante, spottende toon deur en deur 'n Russiese nasionalis was en dat sy verhale, hoe vreemd ook soms, in die Russiese werklikheid verankerd was. Verguising het hom ook nie van koers gebring nie en in die lig hiervan moet die aanvang van die Zostsjenko-gedig gelees word: as 'n nogal respeklose verwerping van die "base" en hulle voorskrifte.
Die eerste vier gedigte, kan ons sê, het te make met die blote bestaan, die behoud van die liggaam. In die vyfde, met die oorlog verby, gaan dit om die behoud van die gees. So gesien, is die Zostsjenko-gedig tog deel van die groep. Dit word verder bevestig as ons let op die oerbron

waaruit hierdie gedigte ontspring het, nl. die Nederlandse vertaling van Alexander Fadejef se lywige roman *De jonge garde*[7], die verhaal van 'n groepie tienderjariges wat in 1942-43 tydens die Duitse besetting van 'n groot deel van Rusland ondergronds weerstandswerk verrig het.
Ons gedigte sluit duidelik, plek-plek woordeliks by die teks van hierdie roman aan, maar dis ook duidelik dat Van Wyk Louw kreatief teen sy bron ingaan. Hy laat sekere besonderhede weg, hy dig by, plek-plek wyk hy af van die oorspronklike. Kortom, hy probeer nie om die roman in knopvorm weer te gee nie. Hy skryf as't ware 'n nuwe "verhaal" wat vertel van 'n stryd om die bestaan wat langsamerhand van die materiële na die geestelike, ideologiese vlak verskuif. Dit gebeur wel alles implisiet teen die agtergrond van die Russiese geskiedenis van die Tweede Wêreldoorlog en daarna, maar die gedigte is nie sonder 'n universele strekking nie: stryd, bevryding, vryheid. Dis in dié verband al klaar veelseggend dat die digter sy "sitate" nie in volgorde uit die roman gelig het nie en dat sy "sitate" op sigself eintlik nietige momente verteenwoordig uit 'n roman van by die seshonderd bladsye, 'n boek vol oorlogsrumoer. Pas binne die gedigte en die groep as geheel groei die sitate uit tot iets nuuts en belangriks.
Hoewel die eerste gedig in gees by die groepie hoort, is sy aansluiting by die roman twyfelagtig. Heeltemal anders is die geval met die tweede gedig die kiem waarvan te vinde is op bl. 106 van die roman: "Van het vluchtelingenkamp, dat daar soeven nog stond, was niets meer te zien. Onder de van hitte trillende hemel lag de wijde, blanke steppe in een doffe glans voor hen. En over die dof-witte glanzende vlakte kwamen de kikkergroene Duitse tanks recht op hen af."
Die aansluiting is duidelik maar ook die wegswaai. Alle tydgebonde verwysings na die Duitsers is weggewerk, terwyl die plekgebonde steppe ook verdwyn. Die meervoud "hen" word met die enkelvoud "hom" vervang om o.m. die aanval 'n doelgerigte toegespitsheid te gee, terwyl die herhaalde "aan", "aan", "aan" in die rymposisie, versterk deur die ongewone konstruksie "reg op hom af aan", die opruk van die tenks 'n skrikwekkende onafwendbaarheid gee. In die oorspronklike dui die "kikkergroen" slegs op die kleur van die tenks, maar Van Wyk Louw ontgin die padda-gegewe om van die tenks beeldend dieragtige monsters te maak, monsters met 'n eie lewe en vernietigingsdrang. Wat vroeër van hierdie gedig gesê is, word dus in hoë mate deur 'n vergelyking met die "oerteks" bevestig en in 'n mate tog ook aangevul.
Dit kan ook van die derde gedig gesê word wat duidelik terugspeel op bl. 41 van die roman waar ons lees: "Zij vertrapten het rijpende en het al gerijpte koren en het kon niemand iets schelen, de man, die het koren gezaaid had niet en de man die het vertrapte niet. Het koren was waardeloos geworden, het bleef achter voor de Duitsers. De aardappelvelden van de kolchozen (d.w.s. kollektiewe plase) en sowchozen (d.w.s. staatsboerderye) stonden voor iedereen open. De vluchtelingen haalden een paar aardappelen uit de grond en roosterden ze in de as van vuurtjies die ze met paaltjes van de omheiningen hadden gestookt. Iedereen die kwam of ging had een paar augurken, tomaten of

meloentjes in de hand. En er hingen zulke stofwolken boven de steppe, dat men, zonder met de ogen te knipperen, in de zon kon kijken.'' Weer die aansluiting maar ook weer die bydigtings, weglatings en afwykings. Die roman wys met klem op die vertrapping van die koring. Die gedig sê net die teenoorgestelde, ook met klem, juis om die gedagte van die versigtige sorg-in-nood na vore te bring. Die boek praat van stof oor die steppe, terwyl die gedig praat van stof oor die rivier om, soos dit my voorkom, die nosie van die veilige aankoms ''oorkant'' te ondersteun. Opvallend dan ook dat die gedig die ''kwam of ging'' laat verval ten gunste van die ''oorkant aangeland''. Vandaar ook dat die lank bedreigde (''lugtig'') brug ook nou aan sy einde kom en dat die stof oor die rivier in 'n mate met die vernietiging van die brug in verband gebring word. Ons het reeds gesien watter rol die verkleinings in die gedig speel. Die oorgang van die werkwoord ''roosterden'' na die selfstandige naamwoord ''roostertjies'' bevestig ons vermoede, so ook die vervanging van die neutrale ''in de hand'' met die veel beskrywender ''handvol''. Daar word dus op oorwoë wyse gekies uit die oorspronklike, en dit is duidelik dat dit die digter nie om 'n presiese weergawe van die oorspronklike gaan nie.

Dit merk ons ook duidelik in die vierde gedig wat sy oorsprong vind op twee plekke in die roman. Op bl. 55 lees ons: ''Tegen de avond was het gedrang der mensen, auto's, paarden en vee nog steeds niet verminderd, maar een koel windje bracht wat verfrissing en het stof ging langzaam liggen. Het was nieuwe maan en de hemel stond vol heldere sterren. Men rook nu ook de lucht van het hooi en de wilde vermouth.'' Op bl. 60 lui dit: ''Bij het tuinpoortje van het standaardhuis aan de overkant van de straat, waar sinds de vorige herfst het districtsbestuur van de bolsjewistische partij uit Worosjilofgrad gevestigd was, stond een oud, afgejakkerd, zwart autootje. Op sommige plekken zat de roest er dik op en op andere plaatsen kwam er een blikken glans van onder de lak te voorschijn, net alsof het wagentje vele malen, als de kameel uit de Bijbel, door het oog van een naald was gekropen en daar een stuk van zijn flanken bij had ingeboet. Het was wel al een heel oud model, zoals het daar op zijn hoge wielen stond, ... allang buiten gebruik gesteld en in de wandeling 'benzinenblik' genaamd.''

Die lafenis wat die roman op hierdie moment bring, die koel windjie, die hemel en die sterre, word in die gedig iets van 'n ander wêreld, bo-aards, byna: ''buite elke wêreld om''. Geen wonder dat die gedrang van mense, perde en motors, waarvan die oorspronklike praat, in die gedig nie 'n plek kry nie. Die ''hooi'' het, na ek vermoed, assosiatief via ''biesie'' ''bies'' geword met die wins dat daarmee 'n nuwe produktiwiteit opgeroep word. Waar bies is, is 'n koei en 'n jong kalf, en waar die geur van vermoet is, is die mens skeppend werksaam. Die motortjie wat in die oorspronklike bloot 'n afgetakelde masjien was, 'n leë ''petrolblik'' word in die gedig iets van 'n speelding en met gala-lak vir 'n nuwe funksie en spel versier. Daarom dat hier dan ook geen melding gemaak word van die distriksbestuur en alles wat daarmee saamhang nie.

Maar wat van ''Zostsjenko''? Hier het Van Wyk Louw op 'n vreemde

wyse die kloutjie by die oor gebring. Zostsjenko van die gedig figureer nie in die roman nie, maar wel ene Stetzenko, 'n afdelingsjef met 'n "dik, kalig en vuurrood hoofd". Op bl. 68 tref ons hom aan in gesprek met kameraad Kowaljof, en as dié hom maan om hom te haas voordat die laaste vluggeleentheid verpas is, lees ons: "'Oh, ik heb de heren ook helemaal niet nodig,' zei Stetzenko, Kowaljof met zijn kleine rode oogjes van oude drinkebroer aankijkend."
Afgaande op die klankooreenkoms tussen die name het Van Wyk Louw ter wille van sy eie "verhaal" die sprong van die afdelingshoof na die skrywer gemaak, klaarblyklik om 'n geestelike dimensie aan sy reeksie te gee. Die ooreenkoms strek hier natuurlik verder as die klank van die name. In beide gevalle (sitaat en gedig) kom die drank en die "kleine rode oogjes" ter sprake. Sowel die skrywer as die sjef praat ietwat respekloos van die "base" sonder wie hulle kan klaarkom, en net soos dit was in die geval van die digter, stuit Stetzenko se woorde op agterdog en onbegrip. Kowaljof weet nie mooi wat hy van Stetzenko se smalende opmerking moet maak nie, en hy is totaal uit die veld geslaan as dié hom vriendelik vra: "'Waarom word je nou opeens kwaad op me? Ik heb toch niets gezegd?'" (bl. 69) — 'n verontskuldigende opmerking wat net so uit die mond van Zostsjenko kon gekom het.
Die skrywersbeeld van Zostsjenko word verder ontwikkel in die gedig. Waar sy nasionalisme deur die amptelike instansies in Rusland onder verdenking gebring is, tree die gedig nou as't ware vir hom in die bres deur op subtiele wyse sy haas onnaspeurbare verbondenheid met sy land te suggereer. En dis hier waar die tweede stem in die gedig sy rol kry, naamlik om die nogal neerhalende "dik, rooi, wasig" van die dronkmansogies aan te pas en in terme van die Russiese werklikheid te interpreteer. In die rooiheid, kleinheid en wasigheid sit die rooibeet en, omgestook tot wodka, die koring van die Russiese bodem en die wasige vertes, die verskiet van die steppe. En gaan ek te ver as ek in die oproep van hierdie verduidelikende figuur, die bedekte taal en versluierde aanduidings iets van Zostsjenko se eie stylprocédé wil lees? Een van Zostsjenko se kamoefleermiddele was juis om 'n spreker in te voer wat in stand, geslag en taalgebruik van hom verskil en van wie se "ketterse" uitsprake hy homself dus maklik kon distansieer — die sg. skaz-tegniek waarop meer as een Russiese skrywer om begryplike redes moes terugval. Met sy eie stylmiddele word hierdie "condemned humorist" dus deur Van Wyk Louw geregverdig en as geestelik weerbare en lojale versetsman van die na-oorlogse wêreld geteken. So word hierdie gedig 'n waardige sluitstuk en klimaks van die reeks.

Hierdie reeks bring talle vrae na vore: Wil Van Wyk Louw sy gedigte teen die agtergrond van die roman gelees hê? Indien nie, waarom dan van die romangegewens gebruik maak? Indien wel, hoekom dan nie openlik die betreklik obskure roman êrens noem nie? Of wil hy met die sitaatagtigheid (wat mens dadelik aanvoel) 'n soort sluier van geheimsinnigheid oor die verse hang? Dis vrae wat binne die bedoeling van die skrywer lê en waarop geen antwoord te gee is nie.
Sinvoller is dit daarom miskien om te vra of kennis van die oerteks enige

bydrae lewer. Verhelder dit die gedigte? Verryk dit hulle? Ons het sonder om die oerteks by te haal wel toegang tot die gedigte gekry, maar daarmee is nie gesê dat die agtergrondkennis nie ons leeservaring verryk het nie. Dit het bepaalde vermoedens bevestig; dit het die eenheid van die reeks bo alle twyfel gestel; dit het die oorlog en wat daarmee gepaard gaan 'n duideliker inspraak gegee in die gedigte. Bowenal is daar die feit dat ons teen die agtergrond van die roman die strekking van die gedigte in duidelike relief kan sien. In die roman gaan dit om 'n besondere stryd, bepaalde figure, terwyl die gedigte juis bo die besondere uitstyg met totale verontagsaming van Duitser of Rus. Uit die roman wat handel oor die dade van bepaalde figure in 'n bepaalde oorlog word slegs klein besonderheidjies geneem en aangepas om ons iets te laat sien van die mens met sy onverwoesbare wil om materieel en geestelik te bly voortbestaan in 'n wêreld van geweld.
Maar as die buitetekstuele gegewens so 'n bydrae lewer, beteken dit dan nie dat die selfstandigheid en selfgenoegsaamheid van die afsonderlike gedigte in gedrang kom nie? En hier is ons by die ou vraag: Wat is die letterkundige se studie-objek? Waar lê die grense van die gedig? My oortuiging wil ek so stel: Waar daar in die teks verwysings is, hetsy deur woord, beeld of sitaat, moet daardie heenwysings tot en met opgevolg word vir sover dit iets kan bydra om die gedig volledig tot spreke te bring. Geen besonderheid kan in dié leesproses te nietig of te onbenullig wees nie.

Junie 1981

Verwysings

1. Gedeelte van 'n lesing oor die hermeneutiek.
2. Vgl. *Standpunte* XX, 5, bl. 69-70: "H Generaal".
3. 'n Literêre broederskap wat in 1921 in Petrograd gestig is en wat met die naam van die kluisenaar Serapion 'n sekere onttrokkenheid en onverbondenheid wou beklemtoon met daarby die geloof in die organiese en outonome aard van die kunswerk.
4. *Soviet Russian Literature,* New York 1964, bl. 94.
5. Vgl. sy bitsige aanval op Zostsjenko in sy boekie *Over Letterkunde, Philosophie en Muziek,* Amsterdam 1953, bl. 16-20.
6. Vgl. so 'n uitspraak: "But that he succeeded for so long in displaying his boldness in print was one of the advantages of his peculiar artistic method — a combination of irony, ambiguity, and camouflage which for many years bewildered his censors. It was discouragingly hard to pin him down." (Inleiding, bl. XI van Hugh McLean tot Zostsjenko se *Nervous people and other satires,* Londen 1963.)
7. Uit Russies vertaal deur D. en L. Teixeira de Mattos, A'dam 1949. Die oorspronklike is van 1945. Daar bestaan ook 'n Engelse vertaling, maar dis baie duidelik dat Van Wyk Louw van die Nederlands gebruik gemaak het. Die sitaatagtigheid van die gedigte het mens laat vermoed dat daar so 'n oerbron moet wees, maar die moeilikheid was dat romans oor die Tweede Wêreldoorlog by die vleet verskyn het, en nie net in Rusland nie. Fadejef was 'n oortuigde kommunis, maar hy is tog later verplig om sy roman te wysig omdat hy aanvanklik die heldedade van die jong garde te veel buite die amptelike Russiese oorlogspoging om beklemtoon het.

REUSISME, NIE RASSISME NIE

W.A. de Klerk

Wat is wesenlik menslik? Wat is daar wat geen klip, of plant, of dier hoe hoog ontwikkel ook al, almal opgesluit binne hulle bepaalde raamwerke, die mens kan nadoen? Aan die een kant, en positief, is daar die sin vir die wonder en die vermoë tot verwondering; die vermoë om meer-as-net-instinkmatig, géwend en durend, lief te hê; om die menslike komedie gade te slaan en daaroor aan die lag te raak; om die menslike tragiek met angs, siddering en medelye waar te neem; om uit die as uit op te staan en wéér te begin; om vernuwing te soek; om nie maar net, soos ook 'n dier, bewus te wees nie, maar ook sensitief wetend; kortom, om die moed te vind om te wees: jouself te wees, om vry te wees, soos die Skepper dit bedoel het.

Daar *is* 'n teëpool, ja. Wesenlik menslik is ook die mens se *amour propre,* soos La Rochefoucauld in sy *Maximes* dit noem: *self-liefde.* Dit druk hom op twee maniere uit: deur die drang tot prestasie, tot oorheersing, tot mag : in die moderne jargon die *rat-race* ; deur die drang ook tot ewe matelose selfvertroeteling : *self-indulgence, La Dolce Vita.*

Die vryheid van die mens, soos die grootste van die kerkvaders dit steeds uitgespel het, soos ook die grootste van die denkers, kunstenaars aan ons bekend gemaak het, beweeg tussen hierdie pole. Dit is hemel en hel. Of soos Van Wyk Louw dit noem: *die glorie en die vrees*[1] — van menswees.

Die geskiedenis self is die getuienis hiervan. En toe die Engelse filosoof Thomas Hobbes in die vroeë 17de eeu, van die mens se bestaan gesê het dat dit *solitary, poor, nasty, brutish and short* is, verder: dat die mens *wolf is vir die mens,* was dit ook die vrug van sy kennismaking met die menslike oorkonde.

Daar is al met 'n mate van regverdiging gesê dat die som van boosheid op 'n bepaalde tydstip in die storie van die wêreld min of meer, na verhouding konstant bly. As ons eie tyd dan 'n ontploffing in boosheid belewe (te oordeel na die daaglikse relaas van die massamedia), kan dit wees omdat daar soveel meer mens is. Dit kan egter ook wees dat die oorheersende lewenstyl van die moderne tegnokrasieë (hierdie briljante volblom van die nywerheidsamelewing van die Christelike Weste) soveel meer geleentheid vir boosheid bied.

Wie het gesê: Hoe groter gees, hoe groter bees?

Die droom van Utopie lê nog vlak en oral om ons. Soek na die wortels van hierdie uiteindelike heilstaat van die mens en jy kom oplaas uit by die oorspronklike *Holy Commonwealth* van die Angel-Saksiese Puritan Mind. En vier eeue se radikale politiek lê tussenin.

Anders gesê, en saaklik gestel, rewolusie — dis 'n ander naam vir die radikale politiek — kom uit die samevloeiing van die wesenlike magstrewe van die mens en die gereformeerde Christelike gemoed, op soek na geregtigheid. Ons ken almal die groot bakens op hierdie bloedige pad na die sterre.

Daar was eerstens die Angel-Saksiese rewolusie van naasteby twee eeue : wat begin het by die Puritans van Old England — Oliver Cromwell en die syne — oplaas uitgeloop het in die Puritan Mind van New England: iets wat gou, soos Alexis de Tocquville gesê het, die ganse Amerika deurstraal het; wat oplaas sy kulminasie in die Amerikaanse Onafhanklikheidsverklaring van 1776 gevind het.
Tweedens was daar die Franse Jakobyne, intellektuele elite van die opkomende Franse bourgoisie, wat gemeen het om die sondes van die mensheid weg te was in die bloed van die guillotine. Daar was derdens Karl Marx in wie se Kommunistiese Manifes die strydkreet vir selfvervulling van die vervreemde proletariese mens aangehef is. Daar was vervolgens, met die beweging nou na regs, die heilsplanne van die Derde Ryk; van die Italiaanse en Spaanse fasciste. Les bes was daar die magtige Chinese omwenteling van die Groot Leidsman Mao. Terloops, hoe vreemd het die China van Confucius en Lao Tse nie die ganse lewenstyl van die Christelike Weste (die kommunisme bly 'n Christelike kettery) op sy radikale baan aanvaar nie. Die geskiedenis het geen groter aweregse kompliment geken nie.
Dis maar net die groot bakens. Talle kleineres — kleintjies, middelmatiges, amper grotes — lê langsaan of tussenin: van die Suid- en Sentraal-Amerikaanse rewolusionêres tot ons eie 'Afrikaner-rewolusie' van 1948 en daarna.
Dis 'n groot storie dié en hier moet net maar daarna verwys word. Elders het hierdie skrywer redelik volledig daarvan vertel[2]: meer bepaald hoe die Afrikaners met die verbygaan van hulle ou landelike, semi-feodale orde (wendingspunt die Tweede Vryheidsoorlog), met hulle opgaan as 'n middestand-in-wording in die driftige nuwe stadskultuur van ons tyd, moes aansluit by die Rewolusies van die Heiliges: soos 'n Harvard-geleerde dit raak beskryf het. Nie dat die Afrikaners op die duur sulke geslaagde politieke heiliges kon word nie, hoor! Dáárvoor bly die Afrikaanse 'herinnering van die ras' (C G Jung) nog té sterk: bowel-al dié van die verootmoedigende en daarom reinigende kontensie met die Suider-Afrikaanse bodem deur 10 geslagte. Dink maar daaroor na: die ergste bloedgeweld van ideologiese apartheid, iets wat enorme opslae in die wêreld gemaak het (daarvoor is historiese redes) was Sharpeville — waar daar slegs 65 gesterf het. Gemeet teen wat die geskiedenis al hier opgelewer het, is dit gering. Onthou dat nog enkele jare gelede die radikale politiek van die Kmer Rouge in die ou Kambodja gesorg het vir wat genoem is *the murder of a gentle land:* die byna algehele uitwissing van 'n ganse beskawing en sy mense.
Belangriker nou met die oog op hierdie gesprek (want ook by die Afrikaners het die radikale politiek behoudens enkele bittereinders reeds deel van die geskiedenis geword), is die bepaalde dampkring waarin so iets ontwikkel: dié van die verburgerlikte mens binne die stadskultuur van die wordende of geworde nywerheidsamelewing van die Christelike Weste. Ter sake hier is nie soseer die radikale politiek wat hieruit ontwikkel nie, maar eerder wat eenkant doekvoet saamloop: die reuse-gestalte van Mammon. Nie verniet nie dat die Skrif ongeveer nêrens met name verwys na die politieke gode wat die mens kan

agternasit en voor knieval nie. Wat wel met name of met byname genoem word, is die brandende verlange na en besit van goed *(amor concupiscentiae)* asof dit die voltooiing sou wees van die ganse menslike eksistensie. Die Prediker (na oorlewering, die wyse Salomo) sê: *Ek het vir my ook silwer en goud versamel, en 'n eiendom van konings en provinsies ..... Toe het ek gekyk na al my werke wat my hande tot stand gebring het, en al die moeitevolle arbeid wat ek verrig het — en kyk, dit was alles tevergeefs en 'n gejaag na wind* (Pred. 2, 8 - 11). En die profeet Esegiël: ..... *jy het goud en silwer en jou skatkamers verwerf; deur die grootheid van jou wysheid in jou koophandel het jy jou rykdom vermeerder, en jou hart het hoogmoedig geword .... soos die hart van 'n god; daarom, kyk, ek bring vreemdes oor jou, die geweldigste nasies* ..... (Eseg. 28, 5-7) So ook Ps. 62 : *As jou rykdom toeneem / moenie dat dit jou te na aan die hart lê nie.* En Matteus, die eertydse tollenaar, haal Christus self in sy Bergpredikasie aan : *Julle kan nie God en Mammon dien nie.* Waarby Lukas, geliefde geneesheer, in sy weergawe van die gelykenis van die oneerlike bestuurder, met presies dieselfde woorde aansluit : *Julle kan nie God en Mammon dien nie.* Want, skryf Paulus aan die jong Timoteus: *Geldgierigheid is 'n wortel van alle kwaad.* Waarmee hy natuurlik nie *geld* as die setel van die boosheid wou aandui nie, maar wel *ons menslike gerigtheid.* Want wat dan is Mammon? Die Shorter Oxford English Dictionary stel dit kernagtig : *A term of approbrium for wealth regarded as an idol.*

Dit gaan dus oor mensgemaakte absolutes of idola. Nou, toe die politieke idola van die Rewolusies van die Heiliges so efemeries, so vlugtig, geblyk het te wees, was dit miskien te bereken dat hulle sonder veel moeite verruil sou kon word vir ander en veel bruikbaarder absolutes in hierdie dolle menslike *pursuit of happiness.*

Geld het gou geblyk wonderlik geskik te wees. Eerstens het dit, soos met politieke hegemonie, die diepgeleë, essensiële magstrewe van die mens bevredig. Tegelyk egter, *mirabile dictu,* het dit ook die basbehaaglike heerlikhede van *abundance* beloof. Inderdaad, nóóit is die tragiek/komedie daar rondom die (Paradys) Boom in die Middel van die Tuin — die een wat alle antwoorde aan die strewende mens sou verskaf: strewende om soos gode te wees — so stylgetrou *her* opgevoer as juis in hierdie stoere puriteinse konteks nie.

Amerika het die model verskaf vir alle politieke absolutisme van ons tyd. Die opvordering dat die stem van die volk (*the people — populus)* die stem van God is, bly niks minder radikaal, idolatries, daarom ideologies as die opvordering dat die stem van die Staat of die Nasie heilig verordineerd is. Trouens, die Cambridge-geleerde Alcuin het reeds in 800 n.C. aan Carolus Magnus geskryf dat sodanige aanspraak verwerp moet word *cum tumultositas proxima insaniae est* — want die oproer van die volk is naby aan waansin. Met dié verabsolutering opnuut in 1776 en daarna was dit moontlik te bereken dat Amerika ook die toneel sou word van die eerste groot-kapitalisme van die moderne nywerheidsamelewing. Die wildwoekerende groei van die Great American Fortunes in die later 19de en vroeë 20ste eeu het die steierende getuienis daarvan geword.

Uit die Puriteinse gemoed .....
Juis dáárom moes daar toe ook iets vir die gees oorbly. Siedaar die skitterende verskyning van sowat 26 000 Amerikaanse *Foundations,* almal enorm toegewyd in hulle geldbesteding aan kuns en kultuur, onderwys en opvoeding, bewaring ..... Waarop ons steeds egter moet let is die ommekeer van die Evangeliewaarheid soos dit in die Bergpredikasie voorkom: .... *beywer julle allereers vir die koninkryk van God ... dan sal Hy julle ook al hierdie dinge gee.* Nou moes dit word : .... *Beywer julle eers vir die middele, dan kan die koninkryk gekoop word.*
'n Les, terloops, wat ook die Afrikaners, in die afgelope naoorlogse dekades met groot welslae kon aanleer. Maar het ook ons vergeet dat filantropie die presiese kern was van die klassieke teologiese stryd tussen saligheid uit die geloof, of saligheid uit die werke?
'n Kernstudie dié: hoe die moderne kapitalisme, dáárom die nywerheidsamelewing van ons tyd, ontstaan en gegroei het uit die hervormde Christelike Weste. Sosioloë, ekonome, teoloë, het almal standaardwerke daaroor geskryf: Max Weber, R.H. Tawney, Ernest Troeltsch, André Biéler, en heelwat ander. Weber en Tawney het die Calvinisme as die ontstaansbron uitgesonder. Maar Biéler, in sy diepgaande *La Penseé Economique et Sociale de Calvin,* het afdoende getoon dat dit alles — radikale politiek èn radikale geldekonomie — uit die *Puritan Mind* gekom het: uit daardie vreemde verbinding tussen die magstrewe van die mens en die Calvinistiese gewete. Die Heilige Koei bly immer dragtig met die Goue Kalf.
Die massiewe getuienis lê om ons. Na Amerika het ons reeds verwys. Wat nie so maklik in die oog val nie is Sowjet-Rusland. Hier rondom die volgang van die Eerste Wêreldoorlog (1916) het die aartsheilige van die Kommunisme, Nikolai Lenin, 'n boek geskryf: *Imperialisme, die Hoogste Uitdrukking van die Kapitalisme,* die logiese ontwikkeling van al sy vorige geskrifte. Wat vandag daar is vir almal om te sien is nie die ou Rusland binne sy relatief gemoedelike landsgrense nie, maar wel die Russiese Imperium, waarbinne daar meer volke en nasies in die magtige omhelsing van Moeder Rusland verkeer as wat òf die Romeine, òf die Britte, of enige ander imperiale grootmoondheid ooit geken het.
Ergo: reuse-imperium, reuse-kapitalisme: nou nie dié van vrye onderneming nie, wel dié van die enorm georganiseerde sentrale gesag. Die hiërargiese struktuur van Sowjet-Rusland, met sentraal in sy belydenis dié opperwaarde van die mens se beheer oor die materiële wêreld, lyk presies soos die hiërargiese strukture van die groot Amerikaanse korporasies. Die ironie hiervan is wesenlik deel van die ironie van die ganse geskiedenis. Maar dít is 'n storie vir 'n ander dag ....
Seker een van die treffendste demonstrasies van die verskynsel het met die kataklismiese verbygaan van die Nasionaal-Sosialisme plaasgevind. Uit die smeulende asse van die Derde Ryk het daar naamlik (soos die Feniks van ouds) binne minder as 'n dekade ná die val van Berlyn - die *Wirtschaftswunder* opgestaan. Nader tuis, sommer baie nader : die presiese groei en bloei van die Afrikaner-kapitalisme het gaandeweg sy gang na 1948 gekry: die jaar van die vestiging van ons eie radikale politiek. Die werklike dinamiek het hom eers begin toon na

mate die 'Afrikaner-rewolusie' sy drif begin verloor het. Laat ons dit weer sê: die Afrikaners het nooit te goed die rol van rewolusionêres beset nie. Dáárvoor is daar nog te baie sigbare wortels, met ons byna algehele landelike verlede.

Ons sou lank op dié trant kan voortgaan. Maar genoeg. Hou net dop hoe dit toenemend sal gaan met Mao (Is dit nog Mao s'n?) se Rooi China. Toe die Marxisme (as Christelike kettery) huid en muid oorgeneem is, was die pad oop om ander wesenlik Westerse maniere van doen en dink te aanvaar. Ook die Rooi Chinese heilige koeie sal nog goue kalfies baar. Die glansende welslae van die Taiwanese gee ons reeds 'n aanduiding daarvan.

Van die radikale politiek is daar tereg gesê dat dit die mensgemaakte religie van dié binne die moderne nywerheidsamelewing word. Wat ook nog uit hierdie vrugbare teelaarde opslaan, wat weldra hoogs lonende, plaasvervangende kotantoes word, moet noodwendig dieselfde karakter dra, dié van die ideologies sekulêre — wêrelds, as u wil. As die mens — na die gelykenis van die Boom in die Middel van die Tuin wat alle antwoorde sou verskaf van die Toring wat tot aan die hemel moet reik — dan besluit het, die beheer en besit van en genot van goed is die uitnemender weg om as 'n soort eie Voorsienigheid die weg na voorspoed, vrede en vooruitgang aan te dui, dan is die aard van ons nywerheidsamelewing wesenlik en uitsluitend ideologies sekulêr van aard. Gode-dienstig as sodanig, is dit dan toegewy aan die geloof dat die outonome mens sy eie toekoms tot glansende voltooiing kan rig en bestuur. *Organized Man,* het wyle Henry Luce in die midde-jare vyftig in een van sy wydgelese tydskrifte *(Fortune Magazine)* geskryf, is in staat om die *Fabulous Future* te verseker. 'n Indrukwekkende ry hooggeplaaste mede-Amerikaners — skrywers, akademici, sakemanne — het hom ondersteun. En selfs waar Luce in hierdie manjifieke werk van *Organized Man* die Allerhoogste 'n mede-uitvoerende direkteurskap aangebied het *(Collaboration with God,* het hy dit genoem), kon dit niks afdoen aan wat hier so klinkend namens veel meer as net Amerika bely is.

Terloops, wat die *Fab Future* betref en gedagtig aan die Apostel Jakobus se vermaning aan die sakedoeners en geldmakers van sy tyd dat hulle nooit moet vergeet dat hulle maar net 'n damp is wat 'n oomblik verskyn en sommer weer verdwyn (Jak. 4-13): ook die matelose selfvertroue van die midde-jare vyftig moes betreklik gou met die tergend onberekenbare kennismaak. Want net om die draai, reeds in die jare sestig al, was daar geen teken meer van die Fab Future nie, net maar die nasionale traumae van Vietnam, Student Revolution, Black Power, Watergate en dié meer; tot by Iran.

Die mens roep ewigdurend na finale oplossings: asof daar ooit so 'n mensgemaakte finale oplossing sou kon wees: dis wat die Paradyspaar wou hê, of die Toringbouers. Die bloei van ons moderne tegnokrasieë, waarby ons ons met aansienlike trots aansluit, is wesenlik die gedagte dat onbelemmerde groei bowe alles die pad na nasionale en individuele saligheid en sinvolheid is. Die nie soseer *rassisme* wat ons pla nie as *reusisme.* Tegnokratiese of -troniese gemeenskappe groei en groei,

omdat die mens nooit ophou ywer aan die mitiese Toring nie. Onthou Pieter Brueghel die Ouere se wonderbaarlike skildery daarvan, (gemaak in 1563.) Dis yslik en dis magtig en dis heroïes én dis komies. Wou dat 'n moderne Pieter Brueghel ons eie matelose oefeninge in Toringbou só kon raaksien en weergee.

Die idolatrie van reusisme (die beangste mens vlug daarheen, bou op dié manier; want dit bied skuiling aan teen alles wat uit die Onbekende dreig) voer ons in hierdie tyd na die wonderbaarlikste tegniese vernuf: maar onthou, die mitiese Toring het sy eie wonderbaarlike tegniese vernuf geken. Hierdie belofte van heil wat kom, trek op sy beurt méér mense, en steeds meer mense. Die stede begin groei en groei. Weldra word dit patalogiese groei (Megalopolis). Daar is stedelike komplekse in die wêreld wat 60 miljoen-plus al bevat: soos van Boston na Washington D C; van San Diego na San Francisco; van Chicago na Pittsburg. Maar ons eie P W V-Driehoek is al goed op pad daarheen. En selfs die *Fairest Cape?* Ons word gewaar van 'n huiwering as ook hier die tekens maar té kenbaar word. Kraaifontein, moderne *super-suburb,* is lank reeds deel van die Kaapstadse telefoonbediening. 'n Amerikaanse waarnemer het van die wild-oorgroeiende stede van sy eie land gesê: *the shapeless agglomerations of ungovernable humanity.*

Praat iemand van *kultuur* gemeenskappe? Al die gigantiese toneel- en operasentra (hier te lande kos een al sowat R50 miljoen) bly betreklik steriel. Die blywendste en waaragtigste kultuur het nog nooit uit sulke vormlose opeenhopings van geld en mense gekom nie. Dit het wel gekom uit klein gemeenskappe soos klassieke Athene; soos die Vlaandere van Pieter Brueghel; soos die Amsterdam van Rembrandt van Rhyn; soos die Londen van William Shakespeare; soos die Bergen van Henrik Ibsen ... Vir die diepgaandste denke, die grootste kuns, die suiwerste godsdiens word baie min betaal. Wolfgang Amadeus Mozart, grootste musiekgenie van alle tye, het in 'n ongemerkte armmansgraf verdwyn.

Groei, sodat ons die dol aanwassende mensdom werk kan verskaf? Maar hulle is losgeskud uit hulle ou landelike verband; trek losvoetig na die stede agter die ligte aan; word dáár werkloos. Inmiddels bly groot dele van die land — ook hierdie land — leeg en onontwikkeld, ook landboukundig gesproke. In die tradisionele swart gebiede is van die vrugbaarste grond in Suider-Afrika nog steeds hopeloos onbenut; of waar dit wel benut word, uitgelewer aan skadelike bewerkings- of benuttingspraktyke.

In ieder geval, êrens moet besteding, moet *groei* ophou: net soos dit in die menslike liggaam moet ophou; of anders kom daar terminale ontbinding.

Die lewe van die grootstad en die groot-grootstad — Megalopolis — bly natuurlik nie beperk tot sy bepaalde of omliggende streke nie.

Soos die tegnokrasieë groei, soos daar ook binne die 'vrye markekonomie' van prof. Friedman, reuse-monopolieë met eentonige reëlmaat optoring; soos die trefwydte van die massamedia toeneem, kan self die mees afgeleë dele, ook van ons eie land, nie meer die *Zeitgeist* heeltemal ontwyk nie. Gemeenskaplik aan al hierdie

agglomerasies van verspreidende grootstadkultuur — dit geld eweseer vir links, regs, en in die middel — is die toenemende *kunsmatigheid* van die menslike bestaan. Grootliks is dit die gevolg van die *automated miracles of technology,* soos dit al genoem is, wat slegs dien om die lewe in steeds verhoogde mate tweedehands of plaasvervangend te maak. Groeiende burokrasieë of korporasieë (voëls van eenderse vere) rig die lewe van die gewone mens in sy daaglikse handel en wandel.
Maar natuurlik, alles word gedoen met die oog op die goeie lewe. Wat oor alle grense sny waar die tegnokratiese absolutes hulself gevestig het, is die deugde van prestasie, (achievement) dryfkrag, vindingrykheid, ondernemingsgees, deursettingsvermoë, 'n bepaalde soort moed, geloof in die menslike genie, sy vermoë om 'n finale orde van voorspoed, vrede en vooruitgang te skep. Onthou: ook die bou van die mitiese Toring het hierdie einste heroïek vereis. Maar dit het juis dáárom ook heengewys na — beide tragiek én komedie.
Kortom, dit bly die wese van hierdie samelewing: sy self-genoegsaamheid. Dit is weer die wese van die rasionele humanisme.
Inmiddels? Het ons vergeet dat wat ook al die mens vermag het, hoe groot sy prestasie, dit sal ook verbygaan; en *omnia exeunt in mysterium.*[3]
Geen kernfisikus kan die finale oerstof of oerbeginsel van die heelal verklaar nie, Geen kosmoloog kan ons finaal die struktuur van die heelal uitlê nie. Geen Darwinis kan verduidelik hoekom daar nog steeds Steentydperkmense (soos die Boesmans) voorkom; en waarom die tale van primitiewe volke so enorm grammatikaal verwikkeld is nie. Nog minder kan enige historikus met sekerheid die storie van die mens vertel van vroeër as sowat 11h40 op die groot wysterplaat van ons lewe hier op aarde. Binne die vrye markekonomie van die Christelike Weste ken ons natuurlik ons eie komplikasies.
Geen mens kan die hewige primitiewe ritmes en maniere van die jeug — drug-scene, sex-scene, beat-scene — wat juis moet kompenseer vir die verlies aan die natuur, meer miskyk nie. Geen mens is ooit meer sonder die lispelende litanieë of die kletterende kakafonieë van die 'hidden persuaders', die reklamepraters, in hul ore nie. Vooruitsig is dat dit ook sienderoë in die tyd wat kom gaan toeneem. Geen mens kan die kollektiewe gevoel van stygende verwagtings wat daardeur gestimuleer word, ontkom nie. Almal glo, of hy dit nou verstaan of nie, aan die neo-Keyneseaanse begrip van *spending for prosperity spending for happiness.* Die welstand van die land word gemeet aan die enorme, die glansende koopsentra, waar die nimmersatte verbruiker letterlik dae in 'n gekondisioneerde beswyming van koopgeluk deurbring. Die welstand van die land word ook gemeet — aan die motorverkope. Op die universiteitskampusse van ons land staan daar reeds in 'n bepaalde jaar sowat 60 tot 70 miljoen rand se studentevoertuie en die onderhoud daarvan is nog die helfte soveel.
J.K. Galbraith het tereg gesê die mees uitstaande kenmerk van ons moderne sosiaal-ekonomiese patroon is die matelose skep van skynbehoeftes by die mens — alles met die verbruiker se oog op finale en afdoende menslike welstand.

Maar die stygende verwagtings sluit ook beslis in die Droom van Dallas: daardie heerlik soete lewe, die beste waarvan gesê kan word: *Vague from the neck upwards, Vogue from the neck downwards.* Daarom trek ons tans losvoor in die wêreld met reuse-plesierpaleise (prekêr op ons grense) vir ons vinnig groeiende dobbelende menigtes.

Dis slegs 'n aanduiding. Daar kan lank op hierdie trant voortgegaan word. Maar genoeg. Uit alles wat hier gesê is, moet u dan net maar hierdie één gevolgtrekking maak. Die gedagte dat 'n bloot politieke herrangskikking sake wesenlik ook vir ons hier in Suid-Afrika sal verander, is die illusie van die tyd, ook van ons eie gemeenskap.
Laat ons voor ons afsluit 'n moontlike misverstand uit die weg ruim. In geen opsig kan ons die noodsaaklikheid van 'n outentieke burgerlike orde ontken nie. *In* die wêreld moet ons steeds wees, maar nooit *van* die wêreld nie. Christus self het dit onoortreflik kernagtig uitgedruk toe Hy gesê het: ..... *gee aan die keiser wat aan die keiser behoort en aan God wat aan God behoort.* Daar is geen stryd teen die keiser nie — solank die keiser sy perke ken; solank hy keiser bly, en hom nie begin wysmaak hy is God nie. *Ons moet albei ordes bewoon: ry met die burgerlike padreëls voor oë, maar waar ons 'n arme gewonde skepsel langs die pad kry (soos met die Goeie Samaritaan) dan doen ons wat geen padreëls* (of *enige wetgewing) kan voorskryf nie.* Dis die liefde.

Niemand het meer intelligent geskryf oor burgerlike regering as Johannes Calvyn nie.
Die *societé/provisoire* is goed en reg; en die natuurregtelike eis van *billikheid* moet steeds daar geld. Maar die koninkryk van die hemele? Soos Lukas in sy Evangelieskrif sê: *Die koms van die koninkryk van God kan nie met voortekens bereken word nie.*
Iets van sy stemming kom ons egter wel agter, soos ek eens in 'n gedenkwaardige brief van die grootste van die *Missionare van Das alte Südwest-Afrika* tot my blywende stigting verneem het.

".....Vandag, 'n dag voor Kersfees, het jy my tegelyk verras en vreugde besorg met jou brief van 21 Desember, waarby jy toe die foto van 2 Oktober ingesluit het. Jy vra dat ek dit moet onderteken en aan jou terugstuur. Wel, die ondertekening het toe geskied, nadat ek eers mooi moes nadink op wie dié wonderlike heer nou eintlik lyk, toe plots moes besef — ja dat dit ekself is. Omdat ek vir mense wat in hierdie verskeurde tyd nog 'n sin vir humor bewaar, baie oorhet, dank ek jou van harte, ook vir die goeie wense met Kersfees en die Nuwe Jaar. Sal jy asseblief ook aan jou vrou en jou geëerde ouers my hartlike groete oordra. Sou hulle dalk daarna verneem, sê maar dat ek ná die ongeluk op die strate van Kaapstad, nog maar bietjie sukkel. Sekere liggaamsdele wil nie meer so mooi hulle kant bring nie. Daarmee verseker hulle my egter dat hulle na nagenoeg 85 jarige diens — goeie diens — met reg 'n bietjie kan ontspan. Verder vergeet ek nooit om op Sylvesterabend in onse kerk te preek oor Deut. 33,27: Die Ewige God is

'n woning en onder ewige arms — Zuflucht ist bei dem alten Gott und unter den ewigen Armen.

Hartlik, jou ou vriend,
Heinrich Vedder."

Hiervan is al meermale vertel. Maar wat waar is, kan nooit oud word nie.

Verwysings

1. Vgl. "In waansin het ek gevra".
2. *The Puritans in Africa,* Penguin Books Ltd., Londen, 1976.
3. Net maar rampspoed, soos nou weer hier in ons land, bring ons terug tot oomblikke van waarheid, as ons maar die les wil lees.

'n Ruiker vir Emily

Lina Spies

I

Voorneme

Sê nou ek sê: ek sal nie wag?
Sê nou ek sê: ek breek vandag
nog uit dié liggaam wat my hou
ontvlug, my lief, bevry na jou?

O, ek sal als vergeet van leed
wat somers was aan my en sweet
en winters was en kou.

II

Verlangliedjie

As jy weer in die herfs sal kom
dan word die somer vaal
en kan ek uit my hart se klop
net dié verwagting haal:

geen vreugde oor die groen en blou
want als wat bloei en als wat sing
word in die jubeltyd gering
voor daardie koms van jou.

En as jy dan nog talm
word ek die een wat sweef
om oor seisoene in die son
so ligweg by jou uit te kom:

Ek sal 'n flikkerstoffie
jou oë dol rinkink
dan word jy van die liefde
soos ek uiteindelik blind.

En bly ek tog van vlees en bloed
tel ek met kinderryme
my vingers tot hul pyn —
en "Eina Deina Dana Das"
hou jy my teen jou vas.

III

Versoek

Vang in 'n bokaal
die son as hy in die Weste daal.
Klink op die more 'n heildronk
dat oor die kranse amber en rooi
die dagbreek ontdooi.
Sê my: wie weef die blou
soms so skugter, so sag
dat in my arms die sfere oornag?

Tel noot vir noot die tremelo
as in verbaasde takke
Piet-my-vrou weer wysie hou.
En die lighoofdige by,
hoeveel snapsies drink hy
van die more se dou?

Wie het my Boland-huis gebou,
die gewels so hoog, die luike so dig,
net die berge my sig?
Wie laat my watter feesdag
uit hierdie skoonheid, uit hierdie sel?

Wie ryg die krale van die stalagmiet,
wie tel die drup-drup van my verdriet?

Skryf, sê, vertel —
stuur jou woorde, jou liefde
in die koker van die lugtige libel.

IV

In die skaduwees

Ek het die Piet-my-vrou gevrees,
gehoop my ore suis
maar dig-te-by hoor ek hom aan
nou byna al bedees:

Sy vreugderoep het ek gedink
sal soos 'n mes kan sny:
geen jubelnoot sou ooit daarna
my weer kon hartseer kry.

Die affodille is 'n gloed,
'n kleed so vreemd aan my:
ek wou dat hulle knoppies
vir altyd toe kon bly.

Ek het gewens die gras groei ruig
oornag tot by my hoof
dat hul met sagte halms
na my toe oor sou buig.

Maar ek die wegkruipmeisie
is oog nog oor gespaar:
nie een wat hierdie voorjaar
om my ontwil versuim —

voorwaar, hul't almal opgedaag
om met hul dom luidrugtigheid
ook my te kom behaag.

V

Bede

Word ek in die graf gelê
voor die lente kom,
sal jy jou vergewis
dat op my grasperk
vir die lyster
daar iets te ete is?

Breek tot my gedagtenis
krummels vir die outjie van olyf
en weet hoe deur bevrore lippe
ek my dankie wryf.

Die Evangelie volgens Markus

Jorge Luis Borges

vertaal deur Sheila Cussons

Hierdie dinge het op die plaas La Colorada gebeur, in die distrik Junín, in die suide, gedurende die laaste dae van Maart 1928. Die hooffiguur van my relaas was 'n mediese student, Baltasar Espinosa.[1] Ons kan hom voorlopig beskryf as 'n tipiese jong man van Buenos Aires, sonder merkwaardige eienskappe, behalwe sy welsprekendheid wat hom meer as een prys besorg het in die Engelse skool van Ramon Mejía, en 'n byna onbeperkte goedhartigheid. Hy het nie daarvan gehou om te argumenteer nie; hy het verkies dat sy gespreksgenoot gelyk moet hê en nie hy nie. Hoewel die risiko-element in spele hom geïnteresseer het, was hy nie 'n goeie speler nie, want hy het nie daarvan gehou om te wen nie. Sy wakker verstand was lui; op drie-en-dertig moes hy nog steeds in een vak slaag om te kon gradueer, boonop die vak waarvan hy die meeste gehou het. Sy vader, 'n vrydenker soos alle opgevoede here van sy tyd, het hom onderrig in die filosofie van Herbert Spencer, maar sy moeder het hom voor 'n reis na Montevideo laat beloof dat hy gereeld die Onse Vader sou bid en onthou om die teken van die kruis te maak. Deur die jare heen het hy nooit sy belofte verbreek nie. Aan moed het dit hom nie ontbreek nie; hy het eenmaal, meer onverskillig as ontstoke, twee of drie vuishoue geplant tussen 'n groep medestudente wat hom wou dwing om aan 'n universiteitstaking deel te neem. Toegeeflik soos hy was, was hy vol twyfelagtige opinies: Argentinië was vir hom van minder belang as die vrees dat mense in ander wêreldele miskien nog glo ons loop in vere rond; hy had eerbied vir Frankryk maar minagting vir die Franse; hy het neergesien op die Amerikaners maar dit goed gevind dat Buenos Aires wolkekrabbers het; hy het geglo die gauchos van die vlaktes is beter ruiters as dié van die berge en die heuwellande. Toe sy neef Daniel hom nooi om die somervakansie op La Colorada deur te bring, het hy dadelik ingewillig, nie omdat die platteland hom bekoor het nie, maar omdat hy inskiklik van aard was en geen rede kon bedink om te weier nie.

Die opstal was groot en ietwat verwaarloos; die woning van die opsigter, genaamd Gutre, was digby. Daar was drie Gutres: die pa, die seun, wat besonder grof was, en 'n dogter van onseker vaderskap. Hulle was lank, sterk, beenderig, met rooierige hare en gesigte met Indiaanse trekke. Hulle het selde gepraat. Die opsigter se vrou was reeds jare dood.

Espinosa het daar op die platteland dinge begin leer wat hy nie geweet of vermoed het nie. Byvoorbeeld dat 'n mens nie 'n perd galop as jy 'n opstal nader nie, en dat jy nie perdry tensy jy iets êrens te doen het nie. Mettertyd het hy geleer om voëls uit te ken aan hul geluide.

Na 'n paar dae moes Daniel na Buenos Aires vir 'n veetransaksie; na skatting sou hy omtrent 'n week weg wees. Espinosa, wat reeds sy bekoms gehad het van sy neef se liefdesavontuurtjies en sy onvermoeibare belangstelling in klere, het verkies om op die plaas te bly

met sy teksboeke. Die hitte was drukkend en selfs die nagte het nie verligting gebring nie. Een oggend teen dagbreek het donderslae hom wakker gemaak. Die wind het die kasuarbome woes rondgeruk. Espinosa het die eerste druppels hoor val en God gedank. Die koue het skielik gekom. Daardie middag het die Salado sy oewers oorstroom.

Die volgende dag het Baltasar Espinosa, terwyl hy van die ingevensterde bostoep oor die lande onder water uitkyk, besluit dat die beeld wat die pampa met die see vergelyk, ten minste dié oggend nie heeltemal onvanpas was nie — hoewel W.H. Hudson geskryf het dat die see vir ons groter lyk omdat ons dit van 'n skeepsdek sien, en nie van 'n perd se rug of op ooghoogte nie. Die reën het nie opgehou nie; die Gutres, gehelp of gehinder deur die stadsjaap Espinosa, kon 'n goeie deel van die hacienda[2] red, hoewel baie diere versuip het. Daar was vier paaie na La Colorada: almal was oorstroom. Op die derde dag het die huis van die opsigter begin lek; Espinosa het 'n vertrek aan die agterkant van die huis langsaan die gereedskapskuur vir hulle afgestaan. Dit het hulle nader gebring; hulle het saam geëet in die groot eetkamer. Die gesprekke wou maar nie vlot nie; die Gutres, wat so baie geweet het van landelike aangeleenthede, kon hul kennis nie verwoord nie. Een aand het Espinosa hulle gevra of hulle nog iets kan onthou van die Indiaanse strooptogte, toe die militêre hoofkwartier in Junín gesetel was. Hulle het ja gesê, maar sou ook ja gesê het op 'n vraag oor die teregstelling van Karel die Eerste. Espinosa het onthou dat sy pa dikwels gesê het dat byna elke geval van langslewendheid waarvan 'n mens op die platteland hoor, toe te skryf was òf aan 'n foutiewe geheue òf aan 'n vae tydsbegrip. Die gauchos kon gewoonlik nòg hul geboortejaar nòg die naam van hul vader onthou.

In die hele huis was daar geen ander boeke as 'n stel van die tydskrif *La Charca,* 'n handboek oor veesiektes, 'n luukse-eksemplaar van die Uruguayaanse epos die *Tabaré,* 'n geskiedenis van die Korthoring in Argentinië, 'n aantal speur- en erotiese verhale en 'n nuwe roman, *Don Segundo Sombra.* In 'n poging om die uurtjie ná maaltye 'n bietjie te verlewendig, het Espinosa 'n paar hoofstukke hieruit voorgelees vir die Gutres, wat ongeletterd was. Ongelukkig was die opsigter voorheen 'n veedrywer en kon die avonture van die boek se held, wat ook 'n veedrywer was, hom nie interesseer nie. Hy het gesê die werk van 'n veedrywer is maklik, omdat jy altyd 'n pakdier met al jou behoeftes saamvat; as hý nie veedrywer was nie, sou hy in elk geval nooit sulke vergeleë plekke gesien het as die Laguna de Gomez, die Bragado, tot by die plase van die Nuñez-familie in Chacabuco nie. In die kombuis was 'n kitaar; voor die gebeure wat ek hier vertel, het die plaaswerkers gewoonlik in 'n kring gaan sit; iemand het dan die instrument gestem maar nooit so ver gekom om dit te bespeel nie. Dit is wat bekend was as 'n guitarreada.[3]

Espinosa, wat intussen sy baard laat groei het, het graag voor die spieël gestaan om sy veranderde voorkoms te beskou, met 'n glimlag by die gedagte hoe sy beskrywings van die oorstroming van die Salado sy vriende in Buenos Aires sou verveel. Vreemd genoeg, het hy sekere plekke gemis wat hy nooit besoek het en wat hy nooit sou besoek nie: 'n

hoek op die Calle Cabrera met 'n posbus; die sementleeus weerskante van 'n poort in die Calle Jujuy, 'n paar blokke ver van die Plaza del Once; 'n ou kroeg met 'n teëlvloer waarvan hy nie kon onthou waar dit presies was nie. Wat sy broers en sy pa betref, hulle sou teen dié tyd by Daniel gehoor het dat hy deur die oorstromings geïsoleer is — etimologies die juiste woord.
Op sy verkenningstogte deur die huis, omring van water, het hy op 'n Engelse Bybel afgekom. Op die laaste oop bladsye het die Guthries — so was hulle naam oorspronklik — hul geskiedenis op skrif laat stel. Hulle was afkomstig van Inverness, het blykbaar as arbeiders na Argentinië gekom aan die begin van die negentiende eeu, en vermeng met die Indiane. Die kroniek eindig by agtien-iets-en-sewentig; hulle kon toe reeds nie meer skryf nie. Ná 'n paar geslagte kon hulle ook nie meer Engels praat nie; toe Espinosa hulle leer ken, het Spaans hulle moeite gegee. Hulle was sonder geloof, maar in hul bloed het soos donker spore die streng Calvinistiese fanatisme en die bygelowe van die pampa saam voortbestaan. Espinosa het hulle van sy vonds vertel, maar hulle het skaars geluister.
Hy blaai in die Bybel en sy vingers vou dit oop by die begin van die Evangelie van Markus. Om hom te oefen in vertaling en miskien om te sien of hulle iets verstaan, besluit hy om die eerste hoofstuk aan hulle voor te lees ná die aandete. Hy is verras toe hy agterkom hulle luister aandagtig, met swyende belangstelling. Miskien het die goue letters op die band 'n skyn van gesag daaraan gegee. Hulle het dit in die bloed, dink hy. Ook val dit hom op dat die mens deur die eeue heen steeds twee geskiedenisse vertel en herhaal: dié van 'n verlore skip wat soek na 'n geliefde eiland in die Middellandse See, en dié van 'n god wat hom laat kruisig op Golgota. Hy het sy spraaklesse in Ramos Mejía onthou en opgestaan om die gelykenisse te lees.

Die Gutres het hul vleis en sardientjies haastig gesluk om nie die Evanglie te vertraag nie.
Die dogter se hanslam, met 'n blou lint getooi, is eendag deur 'n doringdraad beseer. Om die bloed te stuit, wou hulle 'n spinnerak op die wond sit; Espinosa het die diertjie met 'n paar pille genees. Hul dankbaarheid oor die genesing het hom verbaas. Aanvanklik het hy die Gutres nie vertrou nie en die 240 pesos wat hy by hom gehad het in een van sy boeke versteek; nou, met die baas afwesig, het hy sy plek ingeneem en bedeesde bevele gegee, wat pront uitgevoer is. Die Gutres het hom oral deur die vertrekke en op die stoep gevolg, soos verdwaaldes. Terwyl hy vir hulle voorlees, merk hy dat hulle stilletjies die krummels opvee wat hy op die tafel gelaat het. Een middag kom hy op hulle af waar hulle hom met mekaar bespreek, met ontsag en min woorde. Toe hy klaar was met die Evangelie van Markus, wou hy vir hulle die ander drie Evangelies lees, maar die pa vra dat hy dit weer moet lees sodat hulle dit goed kan verstaan. Espinosa het gevoel hulle is soos kinders, vir wie herhaling groter plesier gee as variasie of nuwighede. Een nag droom hy van die Sondvloed, niks vreemds nie: die hamerslae van die bou van die Ark het hom wakker gemaak en hy het gedink dat dit dalk donderweer kon gewees het. Trouens, die reën

wat opgehou het, het weer sterk begin uitsak. Dit was bitter koud. Hulle het hom vertel dat die storm die dak van die gereedskapskuur beskadig het en dat hulle hom sou wys wanneer hulle die balke weer in posisie gebring het. Hy was nou nie meer 'n vreemdeling nie; hulle het hom met respek behandel, hom amper verwen. Nie een van hulle het koffie gedrink nie, maar vir hom was daar gereeld 'n koppie, dik met suiker.
Die storm was op 'n Dinsdag. Die Donderdagnag hoor hy 'n sagte kloppie aan sy deur, wat hy vir die wis en die onwis altyd gesluit het. Hy staan op en maak oop: dis die meisie. In die donkerte kon hy haar nie sien nie, maar van haar voetstappe kon hy aflei dat sy kaalvoet was en daarna, in die bed, dat sy uit die agterhuis gekom het, kaal. Sy het hom nie omhels nie, nie 'n woord gesê nie, net teenaan hom gaan lê en sy het gebewe. Dit was die eerste keer dat sy 'n man geken het. Toe sy loop, het sy hom nie gesoen nie; Espinosa het besef dat hy nie eens haar naam ken nie. Om een of ander intieme rede wat hy nie vir homself probeer verklaar het nie, het hy gesweer dat hy vir niemand in Buenos Aires van dié voorval sou vertel nie.
Die volgende dag het hy begin soos die voriges, behalwe dat die pa vir Espinosa vra of Christus Hom laat doodmaak het om alle mense te red. Espinosa was 'n vrydenker, maar het hom verplig gevoel om wat hy gelees het te verantwoord, en hy antwoord: "Ja. Om almal te red van die hel."
"Wat is die hel?" vra Gutre.
"'n Plek onder die aarde waar die siele brand en brand."
"En sal die soldate wat die spykers ingeslaan het, ook gered word?"
"Ja," antwoord Espinosa, wie se teologie ietwat onseker was.
Hy was lugtig dat die opsigter van hom rekenskap sou eis oor wat die vorige nag tussen hom en sy dogter plaasgevind het.
Ná middagete vra hulle hom om die laaste hoofstukke weer te lees.
Espinosa het 'n lang siësta gehad, 'n ligte sluimering onderbreek deur aanhoudende hamerslae en vae voorgevoelens. Teen die aand se kant staan hy op en loop uit op die stoep. Hardop sê hy vir homself: "Die water sak. Dis amper verby."
"Dis amper verby," herhaal Gutre, soos 'n eggo.
Die drie het hom gevolg. Op hul knieë op die klipvloer het hulle sy seën gevra. Daarna het hulle hom vervloek, hom bespuug en hom na die agterkant van die huis gestoot en gestamp. Die meisie het gehuil. Espinosa het geweet wat agter die deur op hom wag. Toe hulle die deur oopmaak, sien hy die firmament. 'n Voël het geroep; hy dag: dis 'n vlasvink. Die skuur was sonder dak; hulle het die balke verwyder om die Kruis te bou.

Vertalersnotas

1. *Espinosa:* 'n baie algemene van, maar die betekenis is hier interessant: "doringrig", "bedoringd".
2. *Hacienda:* plaaseiendom, lewende hawe.
3. *Guitarreada:* 'n kitaargetokkel, willekeurig, onsamehangende klanke.

De Mezoeza

Clarissa Jacobi

Een echtpaar van middelbare leeftijd wandelde de synagoge binnen. Buiten, in het park, kwarrelden de eerste herfstbladeren van de oude eiken. Het toeristenseizoen was voorbij.
De man was lang en slank, gekleed in een donker-grijze Burberry, zijn handen gehuld in handschoenen van zachtbruin leer, eigenlijk te warm voor het milde klimaat. Op zijn borst hing een klein fototoestel, wat eigenlijk niet paste bij zijn gedistingeerde verschijning. Het hoorde eerder bij luidruchtige Amerikanen met rare petten op en kakelbonte hemden.
De vrouw droeg een lichte wollen mantel. Haar haren waren keurig gekapt, maar het was moeilijk te zien of ze nog blond of al grijs waren. Wat wel te zien was, was dat ze eens erg mooi was geweest. Een schoonheid met wat de Engelsen noemen een peach-and-cream complexion. Van waar ik zat, achter mijn schrijfbureau, op wat eens de vrouwengalerij was geweest, hoorde ik haar heldere, uiterst beschaafde, maar toch niet geaffecteerde stem.
"Darling, we zijn nu in de eerste synagoge, die in Zuid Afrika is gebouwd. Het is nu een museum. De afmetingen zijn ongeveer dezelfde als van het kerkje in Sussex, waar we getrouwd zijn.
Boven, wat bij ons het altaar zou zijn, bevinden zich prachtige gebrandschilderde ramen en panelen met Hebreeuwse letters."
Ik besefte, dat de man blind was. Ik nam een folder met een beknopte beschrijving van de synagoge en het museum van mijn schrijftafel en liep de trap af. Ik wendde me tot de vrouw.
"Mag ik u deze folder aanbieden? Er staat een beschrijving in van het gebouw."
"O, dank u wel."
De vrouw pakte de folder aan en wendde zich tot haar man. "Een vriendelijke dame, die hier werkt, heeft ons een folder gebracht met een beschrijving van het gebouw."
Ze wendde zich nu tot mij.
"U kunt gerust met mijn man spreken," zei ze en wees op het fototoestel, dat op zijn borst hing.
Ik begreep nu, dat het een soort microfoon was, verbonden aan een gehoorapparaat. De man was niet alleen blind, maar ook doof. Nu ik voor hem stond, zag ik dat zijn gezicht geschonden was. Gewond en daarna weer samengesteld door plastische chirurgie. Van zijn oren was niet veel meer over. Zijn ogen waren voor altijd gesloten. Zijn gelaat was verbrand, gewond in een zware explosie. Voor altijd geschonden. Waarschijnlijk in de oorlog. Misschien in de slag om Engeland. The Battle of Britain. Waarschijnlijk was hij piloot geweest. Had hij gevochten voor mijn eigen verlossing. Ik zei, dat ik blij was met zijn bezoek aan de synagoge. Daarna wendde ik me weer tot de vrouw.
Ik had kort geleden een museumconferentie bijgewoond, waar speciale aandacht was besteed aan museumbezoek voor blinden. Ik zei daarom:

"Als er iets is, waarin uw echtgenoot bijzonder geïnteresseerd is, zegt u het mij dan even. Dan zal ik de kast openmaken, zodat hij het in zijn handen kan houden, kan betasten, voelen."
"Ach, dat is echt niet nodig," zei de vrouw. "Het is erg vriendelijk van u, maar echt niet nodig."
Boven rinkelde de telefoon, ik verontschuldigde me en ging terug naar mijn schrijftafel. Van beneden drong de stem van de vrouw tot mij door. Zij leidde haar man van vitrine naar vitrine. Las hardop iedere beschrijving, ieder etiket. Haar stem klonk steeds zakelijk, opgewekt. Nooit verveeld of vermoeid.
"Darling, deze uitstalkast is geheel gewijd aan de Sjabbat. Prachtige zilveren kandelaars. Een stel uit Oostenrijk, gemaakte in 1860. En een paar gemaakt in Londen, in 1906. En twee koperen kandelaars uit Polen. En een prachtig paar uit Berlijn, nagelaten aan het museum door een mevrouw Schwartz. En beeldige geborduurde kleedjes voor het bedekken van het Challah brood. Je weet wel, dat gevlochten witte brood, dat je zo graag lust. Een kleed is ovaal, van donkergroen fluweel, geborduurd met gele zijde. En een ander is vierkant, petit-point borduursel met twee leeuwen erop.
En prachtige zilveren bekers. Voor wijn. En speciale messen om de broden mee te snijden. Gegraveerd op het heft. Gedenk de Sjabbat en houdt hem heilig staat erin gegraveerd."
Nadat ze beneden waren uitgekeken kwam het echtpaar de trap op, naar de vroegere vrouwengalerij. De vrouw hield haar man bij de elleboog. Hij liep zeker, zonder struikelen, alsof hij kon zien. Eenmaal boven bekeek het echtpaar de schilderijen. De uitstalkasten, gewijd aan de Tora. De vrouw beschreef het allemaal, de vormen, kleuren, de techniek van het schrijven van een Torarol. Ze kwamen bij een vitrine, gewijd aan de Mezoeza.
"O, wat aardig," zei de vrouw. "Hier heb je die dingen, die kokertjes, die je zo vaak ziet aan de deurposten van huizen, waar joodse mensen wonen. We hebben ons zo vaak afgevraagd wat dat eigenlijk was. Zo een kokertje heet een Mezoeza. Er zit een opgerold stukje perkament in. Het is met de hand beschreven. Net als een wetsrol. Er staan een paar regels uit het Oude Testament op. Het Sjema. Volgens een opdracht uit Deutronomium, hoofdstuk 6. 'En gij zult ze op de posten uws huizes en aan uw poorten schrijven.' De belijdenis van het joodse geloof. Er zijn beeldige kokertjes bij. Eén is gemaakt van olijfhout uit het Heilige Land. Omstreeks 1900. En een mooie zilveren komt uit Jemen. Die is een paar honderd jaar oud.
Sommige zijn plat en geborduurd met gouddraad, om Mezoezas te bedekken aan de poorten van kamers in noordelijk Afrika. Maar de mooiste vind ik toch een moderne, gemaakt van zilver filigrain in Israel. Je zou hem als een broche kunnen dragen of aan een zilveren ketting als sierraad.
Zo beeldig!" Ik stond op en liep naar de kast, waar de sleutels werden bewaard. Greep naar de sleutel van de bewuste vitrine.
Nummer zeven.
"Ik zal hem er even uithalen, zodat uw man hem kan betasten," zei ik

vol enthousiasme.
"Ach, doet u echt geen moeite," zei de vrouw. Er klonk een ondertoon van nood in haar stem. Een ondertoon, die ik niet begreep. Ik dacht slechts, dat ze mij moeite wilde besparen. Maar niets was te veel moeite. Ik opende de vitrine. Tilde de Mezoeza op van de roodfluwelen standaard, waarop hij rustte.
"Nu kan uw man het patroon voelen."
Ik gaf de Mezoeza aan de vrouw. Ze richtte zich tot haar man.
"Lieveling, de dame is zo vriendelijk geweest om deze Mezoeza uit de vitrine te halen, zodat je het patroon kunt gewaarworden. Ik zei, het was niet nodig, maar ze wilde je zo graag een plezier doen."
De man boog zich lichtelijk naar haar over. De vrouw bracht de mezoeza naar zijn lippen. Liet de zilveren koker er voorzichtig langsglijden. Als een liefkozing streken zijn lippen over het filigrain. Ik besefte, dat de man geen handen had, geen armen. De handschoenen van bruin leer dienden slechts als camouflage.
De vrouw gaf me de Mezoeza terug.
"Dank u wel, dat was erg aardig van u."
Haar stem verried geen enkele emotie. Haar ogen waren groot en helderblauw. Zo blauw als de hemel op een zonnige dag. Zo blauw als de gewaden van heiligen op sommige middeleeuwse schilderijen.

Rekenskap

(Vir Cindy)

Chris Pelser

onthou jy

Griekeland was werklik mooi
die middag toe ons in Patras aan wal stap
  die oggend op see was ons vol Orvieto
en jy het van Napels vertel: die Baai
en die bougainvilleas langs die Amalfi,
Sorrento met sy bruin straatjies
en snuisterywinkeltjies (dié sou ek later
eers sien) — alles so pikant anders
as by jou mansion in Manhattan —
later wou jy van Suid-Afrika weet:
of ek terug durf gaan
(o my geweste, my gewete!)
:hoe soet het apartheid,
Soweto, Sharpeville, Langa, Nyanga
op jou tong 'n nes kom skop

onthou jy

die lug was onhebbelik blou
en elke dorpie had sy ou vrou op haar donkie
  toe nog kon jy oor jou stukkie skyline droom;
ék oor die stilte van 'n esel — eers later
toe ek jou verwondering oor die platteland sien
wis ek dat ook my Karoo op jou sou kon groei
(maar wat kon ek jou vertel van mofskape
en stofbruin Afrikaners in die son?)

onthou jy

by Mycenae teen die see het die son
oor Agamemnon se graf kom hurk
  die pad daarheen was vol grys afgronde
en opgedolliede ikone soos voëlverskrikkers
die gids in die bus het van Schliemann
en twintig eeue se godedom vertel —
maar nou, nog twintig eeue later, wou jy weet:
maar wat van Suid-Afrika?
kon ek jou tóé vertel:
êrens in die Vrystaat sit iets van my
aan 'n vaal bloekom vas

onthou jy

by Olympia en by die acropolis in Athene
later die Plaka en die eilande ...
  by Delphi het ek by die fontein
uit die berg gehurk en my gesig gewas
maar die donker orakel is dood
en daar is geen antwoorde meer nie

geen vrae meer nie

ek bly jou 'n antwoord
in duisend tale skuldig

Hond in Pompeii

Vesuvius se vaal hond draf
rooitong teen die helling af.

Laat die kettings wat my bind dan hou
futiel sal ek my stert bly kou.

Geglaskas sal ek eeue later
lewe sonder kos of water,

aan hierdie bande kwyn;
beeld word van versteende pyn.

Drie
Louis Stander

I

Daar woon twee mense.

As die vrou soggens die blomme se voete natgooi, dra sy 'n swart radarskerm. Dit is om haar te waarsku teen haar man.
In die middae kruip sy in 'n molsgat. Dit maak hom blind as hy altyd te laat opdaag en net haar voete nog hoor skop-skop.
Saans wonder hy of sy hom nog onthou. Dan dink hy: miskien wil sy 'n ou volstruisie hê. As sy só aangaan, versmoor sy nog eendag wragtag.
Haar liefde vir blomme is nie ongegrond nie. Dit is veral die gesiggies wat nie sonder haar kan uithou nie. Elke oggend knip hulle hulle oë en knie so woes met die lippe dat die ander beblaardes deur hulle toe monde begin sis. Met al dié lawaai peul die vrou vinnig uit soos iemand wat versmoor. Sy rol dan die tuinslang versigtig af, druk haar swart radarskerm reg, en glimlag as sy voor haar gehoor stelling inneem.
En toe gebeur iets wat sy nie bedink het nie. Terwyl sy nog so dirigeer met die water, slaan 'n kaalvuiswindjie haar swart radarskerm af. O wee.
Sy kyk om. En wie staan agter haar? Haar man. En wat gaan hy nou doen?
dit is te ver na die molsgat toe
"Nou het ek jou," sê hy.
"Ek is so bly," sê sy.

II

Eers 'n waarskuwingswoord: pasop vir ballonne.
Dit moes nooit gebeur het nie — en almal weet dit.
As ek goed onthou, was dit 'n Dinsdagoggend. Die plek: Sonlig-arkade.
Die tyd: 12h00. Daar was oral mense.
Neem tog in ag: op Dinsdae (?) koop mense allerhande goed. Voor hulle die winkels instap, vrywe hulle eers met hulle neuse teen die vensters. Hoekom hulle dit doen, weet ek nie.
'n Vrou het dié dag 'n ballon gekoop, 'n swart ballon. Sy moes tóé al besef het dít is 'n voorteken. Maar nou ja, 'n mens is ook nie alwetend nie.
Die dogtertjie was so opgewonde toe haar moeder die ballon in haar wagtende pofferhandjies plaas. Met bolwange het sy die ballon begin opblaas. Ai, dit was alles so mooi.
Die nikker-bol het 'n deursigte maan geword. Ons het ons ore verstop: almal het 'n helse knal verwag. En toe, toe gebeur dit. Stadig, asof deur 'n bose gees opwaarts getrek, het sy begin wegdryf.
los die ballon hestertjie
Haar moeder het desperaat en aanhoudend gespring om dalk 'n voetjie beet te kry. Maar toe die skare só lag vir dié petalje, het die moeder al

stadiger gespring en toe later alles maar laat vaar. Ek moet sê, dit was nogal snaaks toe die dogtertjie oor die OK die niet in verdwyn.
'n Vrou langs my het net gesê: "God, help ons arme mense".

III

Oom Geesie en tant Rose wag in die skemer — die skemer van hulle stoep.
Hulle praat nie.
Voor hulle bleek die maan die aangesig van die meer. In die bloekomtakke het die reiers en die nag uiteindelik hande gevat.
die wêreld is ons woning nie
By Salie-se-knop markeer ou Staaltoon die pas voor hy sy hoogste spoor vat. Bó sal sy longe weer rustiger wees — soos iemand wat diep slaap.
Oom Geesie hoes.
Van oorkant die meer kom 'n geveerde gedaante heserig die bloekoms ingefladder. Die stilte word hóórbaar.
Oor die water, in die rigting van die sloep, kwyn die rustige tuk-tak, tuk-tak van spane op pad na Kabeljougat. Die vissers se woorde word spookagtig in die donker gekelder.
Tant Rose kom net na die seebries orent. "Geesie," sê sy, "jy moet kom slaap. Dit gaan 'n koue nag wees".
Die lig uit die kamer val op die stoep en op oom Geesie. Só swaar dat sy oë in die lig breek.

Sy ken haar storie

Henk Wybenga

Hy het altyd allerhande stukkies papier en ou teaterkaartjies in sy bosak gebêre. Soms ook 'n tienrandnoot, klein opgevou om dit vir homself te probeer wegsteek.
Die adres was ook in sy bosak. 'n Flentertjie afgeskeur van die onbedrukte onderste deel van 'n koerantbladsy. Maar hy het nie daarna gekyk toe hy met die straat op stap nie.
Hoe lank het hy nou al die adres? Twee maande? Vyf? Elke keer van baadjie na baadjie oorgedra. Meestal sonder om dit oop te vou.
"Derdelaan 17A. Dis 'n skakelhuis met 'n lukwartboom en 'n halfgevrekte palm in die stukkie erf tussen die stoep en die straat. Moenie worry oor die huis so verwaarloos lyk nie. Sy ken haar storie, hoor!"
"Ek sal dit nie nodig kry nie." Maar hy het tog die papiertjie gevat. Die huis moet aan die linkerkant wees; regs is gelyke nommers. As hy geweet het dis so ver van die bushalte af, sou hy 'n huurmotor gevat het.
Sewentien is nuut geverf, helder geel, anders as sy Siamese broer.
Iemand skraap sy keel agter die toe deur voordat hy oopmaak. Hy het 'n onderhemp aan en die broek maak bokknieë.
"Mevrou Botes, is sy hier?"
"Eh uh, sy's stad toe. Kom in, sit! Sy sal seker nou-nou kom. Sy's gou stad toe."
Die meubels is nuut, behalwe die vertoonkas met silwerbekertjies in die hoek. Hy beduie na 'n stoel.
"Verskoon my, ek werk nagdiens. Sy's net gou stad toe."
Die vrou wat in die oop deur staan, het 'n verpleegstersuniform aan. Sy lyk nie soos een nie.

* * *

Agter die kroegman teen die spieël geplak:
YES, I'M THE BARMAN
BUT MY NAME IS FRANK
Die groepie by die tafeltjie langs hulle gesels luidrugtig. Rugby meestal, maar ook boks. Saterdagaand se groot geveg.
Die ys in haar jenewer het al gesmelt. Hy is op sy vierde bier.
"Hel, Annemarie, móét dit? Ek het jou lief, weet jy. Ek sal, wil met jou trou."
"Ek moet, André. Eendag verwyt jy my."
"Ek sal nie. Asseblief ..."
Die mans langs hulle gesels nie meer nie.
"Kom ons loop," sê hy en trek haar stoel agteruit. Buite haak hy by haar in, maar sy maak sy arm los.
"Wanneer kan dit?"
"Moreaand of Sondag. Asseblief Rietjie, moenie."
Sy bestuur self haar Volksie na sy woonstel.

* * *

Die kantgordyn gooi sonpatroontjies oor die meisie en die rubberdeken op die bed.
"Rietjie ...?" Sy draai haar gesig na die muur.
"Uit!" sê mevrou Botes. "Jy kan nie hier staan nie." Sy maak die deur agter hom toe.
"Jy't lank gewag dié keer, hartjie." En 'n rukkie later toe sy die naald uit die bakkie haal: "Is dit syne?"
Die meisie byt haar lip teen die prikslag. Maar dis nie van die pyn dat sy begin huil nie.

Ou Vistermanne

Petra Müller

dié gety is aan die leegloop;
nou sal hulle byt-soggens nie meer
rotslangs uitsluip vir die stroop
van rooi-aas listig diep in koel navrante poele

en die eenmaal-onvergeetlike stort
in 'n liglose seekolk nie,

maar langs die domisiele seeroostuine
sit en kielie-kielie
van kelk
tot suigende kelk
met 'n sonnige ou seeglimlag
vir daardie virtuose diep seesloepe

waaruit, na storms,
'n verwaaide walmpie vars osoon nog roep

Kadetperiode

Chris Claassen

"Parade!"
"Parade, aa-a-an-d-ág!"
Majoor De Loor se stem skril skerp, soos 'n hees vr[illegible]n, op die "dág". Die maneuver is nie juis 'n sukses nie. D[illegible]tstamp is allermins "soos een klap, kêrels." Die domkop ses[illegible] skuld.
"Herstel, herstél!"
Die tweede "herstél" verdwyn in dieselfde hoë vroulike skril. De Loor is omgekrap. Hulle moet nie vandag met hom sukkel nie. Dis sý oomblik van glorie.
Majoor De Loor, die man van die oomblik. Kort en stewig, flink vir vyf-en-veertig jaar. Majooragtige snor. Beret hang skeef, gevaarlik, dreigend, soos 'n militêre halo. Hy het sy bospak aan vanoggend. Dit lyk vir hom beter as die gewone uniform met die blink epoulette.
Intussen het die troepe herstel. Kinders van alle geure en groottes konstitueer die troepe. Dommes, sterk verteenwoordig deur die praktiese klas-kinders, slimmes (Steyntjie ses-A's), grotes (Jan Erwee, eerstespankaptein), kleintjies, matrieks, sesse, seuns, dogters, gehawende snotneusies, aantreklike rykmanseuns, ontluikende prikkelpoppies.
Die seuns lyk pragtig eenvormig in hul bruin uniforms. Die eenvormigheid, die see van berette, steek hulle ware ouderdomme weg, sodat 'n oningeligte straks sal raai dat dit 'n groep dienspligtiges is. Die dogters is enigsins minder indrukwekkend in hul donkerbruin rompe en ligbruin hemde.
"As ek sê aandag, dan sê ek aandág!"
"De Lorie is 'n sporie," fluister Dik-Willem, alreeds swetend.
"Bly stil!" snou meneer Halgryn (Luitenant Halgryn vir die duur van die periode) sommer die bondel toe.
"Jou ou bliksem," antwoord Willem, maar sag genoeg dat Halgryn hom net verbeel dat hy iets hoor, en dit daar laat, omdat hy nie lus het om nou 'n bohaai op te skop nie.
"Aa-a-a-n-dág!"
Die maneuver word aansienlik flinker uitgevoer die tweede keer. Hier en daar sukkel een om die beweging te bemeester, met die gevolg dat hulle voete soos dowwe koeëls in die stof agterna plof.
"Beter!" De Loor kyk hande in die sye na die pelotons wat voor hom op die rugbyveld uitstrek tot doer oorkant onder die pale. Die pelotons is soos vuurhoutjiedosies hier onder die rostrum, groepies mensies in reghoekige indelings. Dertien pelotons, die seunspelotons netjies geskei van die dogterspelotons.
"Elke peloton sal eers afsonderlik dril. Daarna volg 'n verrassing." Die pelotonbevelvoerders vat oor. Hulle is onderwysers wat vir die duur van die periode range verwerf wat wissel van korporaal tot KO tot luitenant. Een of twee onbeholpe dogterspelotons word deur ewe onbeholpe

juffrouens gedril. 'n Getroue agterryer-sersant steun die pelotonbevelvoerder in sy taak.
"Peloton nommer drie! Rig op die linkerflank, in julle drieë afmarsjeer, voorwa-a-arts ... mars!" Luitenant Botha.
"Toe julle, marsjeer bietjie vorentoe ... nou." Juffrou Snetler.
"Ou Snottie se kous is geleer." Twee giggelende sewes versprei die nuus.
"Carelse, punt jou duime, sê ek." Korporaal Malan.
"Punt jou duime, Carelse," beaam sersant Kosie Smit die bevel.
Hy en Carelse is juis haaks oor 'n meisie.
"Oop orde ... márs."
"Juffrou, is die menere met die wit bandjies op die skouers van die noodhulp?"
"Ek dink so."
"Afdeling ... hált!"
"Toe julle, stop nou." Die agt-dogters ken net die bevel "halt" en reageer met opset nie op die verkeerde bevel van Juffrou Snetler nie. Hulle ploeg deur 'n klomp tolbosse en oor 'n voor.
"Ons kinders moet weerbaar wees die dag as hulle die skool verlaat — fisies, militêr en geestelik," sê De Loor vir die skoolhoof as hy verneem na die stand van kadetsake.
"Afmarsjeer oop orde swaap oë regs stop nou halt." Die paramilitêre falankse stuur oor die veld.
En bo hierdie geskel bulk die oorwegend vals orkes.
"Toe, Gert, jy wil al oorlog toe gaan, maar jy dril soos 'n parra. Ek gaan jou vir die terries stuur. Ons kan doen met sulke vyande."
Matrieks met harige bene lag op hul baldadige manier. Dié meneer Hoffman is gedurig pittig.
"So ja," dink De Loor. Dit is tyd vir hom om die oefening tot 'n einde te bring. Die pelotons word in die netjiese rye van so neffens parkeer en in rus laat staan.
"Manne." De Loor kug. Die hoogtepunt van die kadetperiode breek aan.
"En dogters," onthou hy, "volgende jaar sal baie van julle weermag toe gaan. Party sal grens toe gaan."
Die stem versag, die oë dwaal oor die troepe. Die kinders luister ongemaklik, asof hulle al voorheen die slegte nuus gehoor het. Die son brand.
"Party sal nie terugkom nie."
Dan harder, sy ou self: "Daarom is dit goed dat ons nou al weet wie die vyand is, hoe sy wapens lyk."
'n Roering onder die leerlinge.
"Stil nou."
Stilte.
"Vandag het ons twee Pie-Efs hier, kaptein Pruis en luitenant Lategan van die Geniekorps. Hulle sal 'n klomp wapens aan julle demonstreer. Kaptein Pruis, luitenant Lategan, ontvang ons opregte dank vir julle opoffering. Weet dat ons die groot taak wat julle by ons skole verrig, waardeer."

Pruis en Lategan kom onder handegeklap na vore. Altwee is buksies, die parmantige soort. Die hare is kort, sodat die wit van die kopvelle tot teen die berette strek, daaronder verdwyn. Pruis het 'n opvallende hinkstap.
"Môre. Dit is goed dat ons land nog sulke fris mooi seuns en dogters het. Ons het 'n plig om ons land te verdedig. Om dit te kan doen moet ons voorbereid wees. Die slim mense sê paraat."
"Daai woord sal jou kakebeen breek, vergeet hom," grap Lategan, terwyl hy sy aanwesigheid bevestig.
"En ons is hier om julle voorbereid te maak. Om julle te vertel wie die vyand is, maar veral, om wapentuig wat ons van ons vriende (gelag) afgeneem het, vir julle te demonstreer."
'n Kort skets oor die Rooi Gevaar en die kommunisme se indringing op alle lewensterreine volg. (Appeltjies op broeke, die V-teken, ens.) 'n Historiese onwaarheid en halfwaarhede hier en daar word verskoon:
"Die kommuniste sê vir die outatjies dat Suid-Afrika hulle land is. Hulle gee vir die mense wapens om ons aan te val. Dis hoekom ons op die grens veg. Hulle wil ons land vat."
"Hulle kan kom traai." Lategan weer.
'n Swaar kis word van die militêre voertuig gelaai deur 'n paar matrieks. Afwagtend, amper ongeduldig, kyk die kinders hoe die twee besoekers die slotte aan die kis oopsluit, en die deksel langsaam oopmaak. Straks skuil 'n verrassing in dié Pandora-doos. Daar is gewere, 'n verroeste semi-kanon, vierkantige hout- en staalkissies, koeëls, doppies en magasyne.
"Kom staan nou in 'n halfmaan hier om die platform, kleintjies voor, grotes agter. Aan die einde van die demonstrasie sal julle die geleentheid kry om die wapens van naderby te bekyk."
"Jippie." 'n Sessie sukkel om sy opgewondenheid te bedwing.
"Nou die eerste knaap," vervolg Pruis, terwyl Lategan die knaap omhoog hou, "die AK 47, ons ou vriend. Dit is die wapen wat die algemeenste deur ons vrinne gebruik word. Dié ene lyk wel bietjie verroes, maar moenie die knapie onderskat nie. 'n Vriend van my is langs my doodgeskiet, en ek sê julle, dit het nie mooi gelyk nie. Hy maak net so 'n groot gat waar hy agter die kop uitkom." Pruis wys met sy hande hoe groot. 'n Roesemoes van bejammering-bewondering bars los.
"Rêrig, Meneer?"
"Luitenant." Meer simpatiek dan: "Ja-nee, bul, hy maak minsmiet van jou," stel Halgryn dit. Gelag.
Ook De Loor glimlag. Dit het die troepe nie verwag nie.
"Nou hierdie knapie langsaan is hulle uitgawe van die LMG, of ligte masjiengeweer." Lategan gaan lê wydsbeen agter die kanonnetjie om die regte skiethouding te demonstreer. "As jy gedink het die AK kan skiet, gaan jy nou skrik. Hierdie knapie gaan deur (soveel) sentimeter staal op 'n afstand van (soveel) meter."
"Jirre, Meneer."
"Wie vloek so."
"Ekskuus, Meneer, ek wou net sê dis kwaai."

"Luitenant." Meer simpatiek dan: "Oorlog is nie grappies nie, 'n mens moet jou storie ken."
De Loor glimlag breër. Verskeie demonstrasies volg. Die landmyne is aan die beurt. Dit skyn asof die een wapen meer verwoesting kan saai as die vorige een.
"Hierdie myn het 'n dryflading. Dit word aanvanklik uit die grond gewerp en ontplof sowat 'n meter bokant die grond. Skrapnel versprei meer doeltreffend op dié wyse." Pruis het sy militêre jargon mooi agtermekaar.
"As hy jou vang, kry jy 'n gesplete persoonlikheid — 'n boonste en 'n onderste helfte." Lategan steeds.
"Hy maak grappies, maar dis hoekom ek vandag loop soos ek loop," vervolg Pruis, skielik ernstig.
'n Indrukwekkende demonstrasie van kasmyne en kaasmyne, anti-personeelmyne en anti-tenkmyne.
"Jis, Meneer."
"Heng."
"Maar ons wapens is beter, nè, Juffrou."
"Natuurlik."
"Juffrou, my boetie sê hy het 'n terrie hier geskiet (sy wys gevaarlik hoog op in die lies) en hy was dood van die skok," sê 'n praktiese dogtertjie.
"Dit is dan al, mense. Julle kan bietjie nader staan en die wapens bekyk."
"Hier is nog 'n wapen wat hulle gebruik," val Lategan hom in die rede. Die kinders kyk, maar sien niks nie. Geleidelik word die klip in sy hand opgemerk.
"Ja, 'n klip. Dis hulle beste wapen. Soweto-confetti." Die kinders lag al is die grappie vir hulle ook oud.
Die wapens word ondersoek, amper liefderik.
"Tjek sy visier."
"Ek sal so 'n terrie in sy gat skiet," mompel 'n matriek sag genoeg dat Halgryn dink dat hy homself verbeel, en die saak daar laat, omdat hy nie lus is om 'n bohaai te maak nie.
"Die een kan 'n kar 'n verdieping hoog opblaas sê my boetie. Hy was tog op die grens," spog enetjie.
"Is dit so, Juffrou."
"Ja, landmyne is verskriklike goed het ek gehoor."
Die wapentuig word beloer en betas, korrel word geneem en 'n denkbeeldige terrie word rat-atat afgemaai deur 'n opgewonde seuntjie.
De Loor glimlag. Die periode is 'n sukses.
"Tot siens, Kaptein, Luitenant, en nogmaals dankie vir julle oorkom."
Flink salute word uitgeruil.
"Almal terug in julle pelotons," bulder De Loor, "almal terug!"
Traag vorm die rye. Die kinders wou graag nog na die wapens gekyk het.
"Parade."
"Parade, ui-i-i-t-tréé!"

Die "ee" verdwyn in 'n hoë en hees stem.
Eenkant staan 'n swarte langs die draad die spulletjie verveeld en dophou.

Belydenis — selfs deur nat donker dieptes

(aldus swem en saamwees)

G. Gibson

die begin vol
hoopvolle kwadrofonies ontvlugting
heer ek's 'n kindjie klein
maak my maatjie rein
deel dan die droogte
heuwels stuikelend in
allerlaaste loutering
in stuiptrekkende tasting na niks
vaar in hulproepe op
op na klamtes geil gunstig
reprise — if we only had love
tot by die ontsnapping aan die einde
einde end einde jou

bruin stem so een word
met reën
dat druppels teen my oor kondenseer

en geduldig af my wange voortjie
as eindelose kontrak
as belydenis — selfs deur nat donker dieptes
aldus swem en saamwees ek
(het jou lief vir
senuwee en sfere
and for crying out loud)

'n Tiental Afrikaanse skrywers se indrukke van Rome[1]

Suretha Bruwer

Die eerste dag in Rome
is 'n deurtog met 'n bus verby:
fonteine, tuine en die mense is darem donker
en wat is nou eintlik so wonderlik?
Ons het ook kaal beelde in Pretoria
en hul sê die Kaap is lankal nie meer wit nie.

M. M. Walters, *Saturae,* 1979.

Verwarde indrukke, vooroordeel, selfvergenoegdheid, gebrek aan verdraagsaamheid en oopheid vir nuwe belewenisse, 'n obsessie met ras en velkleur, die neiging om die vreemde op banale wyse te reduseer tot die bekende op grond van die mees oppervlakkige kennismaking — dit alles is volgens die satirikus tipies van die Afrikaanse besoeker aan Rome. Tuis gekom, haas die Suid-Afrikaner hom, volgens M.E.R., om sy ervarings neer te pen: "Die wat uit onse Suid-Afrika oor die see vaar, kan nie wag om hulle ondervindings en beskouings aan bekendes en onbekendes mee te deel nie, skryf lang briewe en koerantartikels op reis, en loop dan by die tuiskoms nog oor in 'n boek."[2]
Dit is dus met 'n mate van pessimisme dat 'n mens begin blaai deur Afrikaanse reisboeke oor Rome, en dit is soms met amusement en soms met irritasie, dat jy ontdek dat Walters en M.E.R. die teiken nou nie heeltemal buite die kol tref nie. Daar is, nietemin, uitsonderings en dit is interessant dat ons hierdie oorsig kan begin met wat — as die ontstaansagtergrond en die literêre situasie van die tyd[3] in ag geneem word — beskou kan word as 'n onverwagte hoogtepunt.
In *Die Huisgenoot* van 17 Julie 1925 kondig die redakteur die verskyning van 'n nuwe rubriek aan: "daar is seker min van ons lesers wat nie vir Tannie ken nie — Tannie van *Die Brandwag* soos ons haar eers genoem het. Ons het almal, groot en klein, haar *Stories van Klein Duimpie* en *Outata Eenoog* met spanning gelees. Nou is Tannie oor die blou water, en die lesers van *Die Huisgenoot* het die geleentheid om Tannie se awenture daar oorkant te volg. As ons dit nie mis het nie, gaan die awenture ruim so interessant soos dié van *Klein Duimpie* wees."
Tussen 17 Julie 1925 en 22 Oktober 1926 het die rubriek "Ons eie reis na Europa" weekliks in *Die Huisgenoot* verskyn en hierdie stukke het in 1929 deel geword van die meer as 500 bladsye van *Daar ver oor die see* wat deur Nasionale Pers gepubliseer is en in die volgende dekade vier herdrukke sou beleef.[4]
Een van die sjarmante eienskappe van Tannie se werk, is dat sy haar reis as 'n soort "Alice in Wonderland" beleef: "Maar die *wonderlikste* gesig in Italië is die dorpe bo-op die berge en selfs bo rondom die

toppe van spits koppe. Ek *verwonder* my dat ek nog nooit iemand iets daarvan hoor vertel het nie" (p. 312). Haar bespreking van die Colosseum begin met: "'n Mens voel of jy die naam van hierdie *wonderlike* stuk werk van mensehande in baie groot hoofletters moet skryf" (p. 340); sy verbind die Colosseum netjies met die Boog van Titus, en slaan 'n brug met die ervaring van haar lesers deur te vertel van die afbeeldings binne die boog (van Joodse krygsgevangenes en die goue kandelaar uit die tempel in Jerusalem): "Is dit tog nie *wonderlik* nie dat die fatsoen van die goue kandelaar, wat soveel duisende jare gelede gemaak is, op dié wyse vir ons bewaar gebly is" (p. 340). In haar helder, pretensielose styl (eenvoudige sinne, dikwels kort paragrawe) is daar 'n beskrywing van gladiatore-gevegte wat sluit met "En nou volg die *wonderlikste* van alles: In dieselfde amfiteater, waar so baie martelare hul geloof in die Saligmaker met hul bloed verseël het, is daar weer later die lewe en lyding van die Heiland deur dramatiese opvoerings aan die volk aanskoulik voorgestel" (p. 340).
Tog verhinder haar lewendige verteltrant[5] en skerp waarnemingsvermoeë dat subjektiewe waarde-oordele soos hierdie hinderlik word. Van die Kapusynergrafkelder onder Santa Maria della Concezione skryf sy: "Die kamers se mure en dak is vol van die doodsbeendere. Van rugstringbeentjies is kettings en kransies gemaak. Heupbene vorm groot blomme soos rose. Ribbebene vorm 'n kantagtige patroon. 'n Lamp is gemaak van beendere, en hang aan murgbene. Hele geraamtes is aanmekaar gesit en aangetrek met die swart jurke wat die priesters dra, met die swart kap om die hoof. Lewensgroot staan hulle daar, elk met 'n string bidkrale in die hand" (p. 337). (Die swart en wit foto's waarvan een juis hierdie beskrywing aanvul, is van verbasend goeie kwaliteit en voeg 'n dimensie aan die werk toe wat ontbreek in feitlik alle ander reisbeskrywings wat in hierdie artikel bespreek sal word.)
Baie tipies van Tannie se voorliefde vir "lessies", moreel en andersinds, is die feit dat hierdie lewendige beskrywing voorafgegaan word met "Wat die mensdom tog nie vir geld sal doen nie!" — omdat die priester-gids kennelik 'n fooitjie verlang het. Tog is hierdie didaktiese neiging nooit hinderlik nie, moontlik enersyds omdat die aard van die leserskring tot wie sy haar rig deurgaans so duidelik is, andersyds omdat die verteller "deurstaan" as 'n simpatiek, menslike persoonlikheid, sonder 'n greintjie intellektuele pretensie: "Gedurende ons verblyf in Rome het ons die Forum drie keer gaan besoek; maar ek sien nie kans om 'n beskrywing daarvan te gee nie" (p. 347).
Uit die aanhaling hierbo i.v.m. "die wonderlikste van alles" omtrent die Colosseum, moes Tannie se geneigdheid om tradisionele en foutiewe idees i.v.m. Rome kritiekloos te aanvaar, reeds geblyk het. Ons hoor i.v.m. die Colosseum ook nog "dat daar duisende van christenmartelare gesterf het in die arena van die ou gebou, verskeur deur wilde diere, onder die gejubel van tienduisende Romeine wat daarheen gestroom het om die skouspel na hartelus te geniet" (p. 342). Die waarheid is minder sensasioneel: indringende navorsing onder leiding van die Belg Delahaye het nie daarin kon slaag om die Colosseum te verbind met die dood van een enkele van die Christen-martelare nie.[6]

Die stuk oor "Die Katakombes" word by uitstek gekenmerk deur 'n klakkelose herhaling van foutiewe clichés, en dit is ironies dat A. P. Grové juis hierdie stuk moes kies vir opname in *Trekvoëls*.
"Daar was 'n tyd, veral onder keiser Nero, toe die christene 'n lang tydperk van wrede vervolging en marteling ondergaan het. Toe het hulle hier onder die aarde ingevlug om gewyde liedere te sing en ander godsdienstoefeninge te verrig. Hulle was nêrens anders veilig nie — hier natuurlik ook nie. Die ou klompie moes so geheimsinnig moontlik bymekaar kom en altyd van hul betroubaarste lede op die wag laat staan. Dit was hulle nie eens veroorloof om die Bybel te besit of te gebruik nie" (p. 344). In die katakombes sê sy nadruklik, is nét Christene begrawe (p. 345).
Teregstelling van Christene tydens die bewind van Nero was alleen maar die onmiddellike en toevallige uitvloeisel van Nero se verleentheid oor die Brand van 64 A.D. waarvoor sommige mense hom persoonlik verantwoordelik gehou het.[7] Die katakombes was natuurlik ook nie 'n "wegkruipplek" vir Christene nie; die onwaarskynlikheid daarvan dat "honderde myle van onderaardse gange" (p. 345) gegrawe is en duisende Christene begrawe is sonder dat die Romeinse owerheid daarvan bewus was, moes die skryfster darem tog self getref het. Daar is onweerleglike argeologiese getuienis dat daar bv. in die katakombes van San Sebastiano heidene sowel as Christene begrawe lê en die katakombes het hulle ontstaan gewoon daaraan te danke gehad dat die Romeinse Reg verbied het dat mense binne die mure van Rome begrawe word en 'n groot aantal dooies in hierdie onderaardse gange buite die stad geakkommodeer kon word.[8] Dat indiwiduele Christene in die tyd van Nero "Bybels" sou kon besit het, is so anachronisties dat dit selfs vermaaklik is.[9]
Op pad terug van die katakombes word daar 'n besoek gebring aan die *Domine, quo vadis*-kerk; na aanleiding daarvan word die hooftrekke van die bekende legende vir die leser geskets: "Hulle wys vir jou 'n marmerblok in die vloer, met twee mensspore duidelik daarin." Hier het Petrus Jesus ontmoet. "Die Here Jesus het gestaan hier waar Sy kaalvoetspore nog so duidelik sigbaar is in die marmer" (p. 346-7). Dit is wel argelose aanvaarding — van iemand wat elders (bv. p. 334) haar verbasing uitspreek oor "katolieke bygeloof"! Die feite van die saak is dat die "marmerblok" in die *Domine, quo vadis* 'n reproduksie is van 'n oorspronklike relikwie wat weliswaar ontdek is op die plek waar die *Domine, quo vadis* staan, maar vandag te sien is in die Basilica van San Sebastiano.[10] Die relikwie is waarskynlik 'n Romeinse votief-tablet wat iemand — volgens algemene Romeinse gewoonte — in 'n tempel gelaat het om aan die gode dank te betuig vir herstel van een of ander voetkwaal.
Ten slotte, Tannie se beskrywing van nóg 'n bekende baken uit die wonderwêreld van Rome: "Die Pantheon is 'n wonderlike groot, ronde gebou, een van die oudstes in Rome. Wanneer die fondamente van die gebou gelê is, met watter doel, en deur wie, is almal vrae wat deur niemand beantwoord kan word nie."[11] Die leser voel of hy soos Hansel en Grethel die lekkergoedhuis van die heks in die bos ontdek: "Die

met die woorde "Rome is die Petrus-stad ..." en die hele artikel vloei hieruit voort. (Rome laat hom eenvoudig nie straat vir straat en monument vir monument beskryf nie: alleen die skrywer wat die *betekenisvolle groepering* kan maak hou die aandag van sy leser en toon dat hy werklik die gegewe beheers.[21]) Die uitgangspunt is die Sint Pieterskerk: "Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam." Van daar gaan ons na die Carvere Mamertino waar petrus volgens die Christelike oorlewering gevange gehou is, en vervolgens na San Pietro in Vincoli om die kettings te sien waarmee Petrus gebind sou gewees het. Met die sober wetenskaplikheid wat so kenmerkend is van De Villiers, kom die vraag nou "Sou Petrus werklik in Rome gewees het?" en word die getuienis krities ondersoek. Wat sou van die liggame geword het? Dit bring ons by San Sebastiano "die interessantste van alle Christelike katakombes, dié waarin na beweer word die liggame van Petrus en Paulus albei 'n tydelike rusplek gevind het." Die bespreking hiervan sluit met "Hoe interessant die nuwe opgrawings onder San Sebastiano ook geblyk het, bewyse lewer hulle nie." Die intellektuele sofistikasie van De Villiers stel nie alleen Tannie se Rome-beskrywings wat veertien jaar tevore in dieselfde tydskrif verskyn het in die skaduwee nie, maar ook die werk van talle wat ná hom sou skryf.
H.V. Morton se *A Traveller in Rome* wat vir die eerste maal in Augustus 1957 verskyn het en sedertdien talle herdrukke beleef het, is in baie opsigte 'n meesterstuk en baie lesers onthou stellig die stuk oor die "Cats of Trajan's market" wat begin met die woorde "Every visitor will have noticed how enormously cats outnumber dogs in Rome" (p. 224 van die 1963-herdruk). Dit is uiters interessant om te ontdek dat De Villiers se "Rome se katte" wat sewe jaar vóór Morton se boek gepubliseer is met dieselfde tema begin:" Honde leef maar swaar ... 'n Hond op vrye voete gaan 'n gewisse en spoedige dood tegemoet. ... Maar elke huis het sommer 'n paar katte" (p. 31).[22] Albei skrywers gee lewendige (maar totaal uiteenlopende) beskrywings van die katte en albei het dit oor die goedhartige ou vroutjies wat die katte kos gee; maar waar Morton die katte "plaas" teen die agtergrond van die Forum van Trajanus, gebruik De Villiers die katte-storie om by 'n hoekie van Rome uit te kom wat nie ter sprake kom in enige ander Afrikaanse reisverhaalskrywer nie[23] en waarskynlik vir die meeste besoekers 'n raaisel bly. Die eintlike katte-nes van Rome, volgens De Villiers, is die Largo Argentina. "Dit is een van die interessantste pleine in Rome, geleë tussen die wye Corso Vittorio Emanuele en die Jodebuurt. Die plein word so genoem na die Teatro Argentina, Rome se volksopera, wat weer op die paleis van die biskop van Straatsburg opgerig is. Dit is nogal 'n woelige plein, of *was* voor 1926. Toe het die plaveisel van die Largo begin uitslyt, en is besluit om dit heeltemal te vervang. Maar in Rome weet jy nooit wat jy gaan vind as jy begin grawe nie ... Skaars is op die Largo Argentina die plaveisel verwyder of pilare het hulle kop begin uitsteek, en ná al hoe dieper gegrawe is, het vier republikeinse tempels aan die lig gekom. Hulle is klein en beskeie, vergeleke met die reusetempels uit die Keiserryk, maar republikeinse oorblyfsels is so seldsaam in Rome dat die ontdekking onder die Largo Argentina die

grootste opspraak verwek het" (p. 32). Dit is duidelik dat De Villiers Rome beleef het, en nie net besoek het nie; sy gemaklike erudisie en lewendige styl maak ook van hierdie stuk iets besonders.
Onder Afrikaanse skrywers se indrukke van Rome moet "Om jou skaamte te bedek" as hoogtepunt gereken word.
Dit het as uitgangspunt die unieke en spesifieke persoonlike ervaring: "Mev. Fiorentini was in die jare 1934-1935 my beste Romeinse vriendin, maar sy was ook 'n niggie van Achille Ratti wat niemand anders as die tweehonderd-en-sestigste pous, Pius XI, was nie" (p. 28). Paniek, as die verteller gevolglik ontbied word vir 'n persoonlike oudiënsie: "ek rits die een gesangboeksitaat na die ander af en vind *Welk een ramp ik moog beweenen* eintlik die gepasste." Die humor van hierdie plegtig "kerklike" reaksie lê voor die hand. Nou moet die brief beantwoord word: "Ek omring my met woordeboeke en grammatikas, sê 'n paar onreëlmatige werkwoorde se toekomstige tyd op en is op my hoede teen misbruik en nie-gebruik van die konjunktiewe modus van die werkwoord." Vir die oudiënsie moet 'n aandpak gedra word, maar 'n wit doek moet das en boordjie bedek. Dit bly tot die laaste oomblik vergete. "Die bewerasie pak my, ek dans rond van ongeredheid, en meteens is my probleem opgelos! Ek pluk 'n stoelkleedjie van een van die signorina se salonstoele af, drapeer dit om my nek, en ek is slaggereed en lyk presentabel, sommer uitgevat" (p. 29) — wat natuurlik die titel verklaar en, soos die titel, die formele kerklikheid van die situasie in humoristiese kontras stel teenoor die verteller se uiters menslike belewenis daarvan.
De Villiers se aanwending van dialoog bly, ook as ons latere Afrikaanse Rome-indrukke byreken, onder die heel beste.[24] Dit verlewendig die beskrywing van die onderhoud met die Pous op onverbeterlike wyse. Die Pous praat, die verteller antwoord — maar praat onderlangs ook nog met homself: "O gonna, Connie Viljee, dog ek, *nou* is jy behoorlik aan die pen ..." (p. 29) Die skrywer se groot piëteit teenoor Pius XI ten spyt, kry die stuk ten slotte 'n amusante, persoonlike draai: soos hy daar in sy priestersgewaad gesit het was die Pous "die ewebeeld van my stiefmoeder, waar sy aan haar nimmereindigende borduurlappie sit en werk het" (p. 30). Hoe die ou dame haar hieroor verkneuter het, blyk uit die stukkie dialoog waarmee die stuk sluit.
Samevattend kan ons die sukses van "Om jou skaamte te bedek" veral toeskryf aan die skrywer se vermoë om uit 'n massa Rome-ervaringe één te selekteer en die menslike betekenis daarvan vas te vang, sodat die vreemde vir die leser die bekende word.
"Die Toring van Paaisa" het in 1964 in *Medereisigers* verskyn en bied iets heel besonders: die Rome-ervaring in fiksievorm. Die hoofkarakter, oom Bont Koos, bring op gevorderde leeftyd sy eerste besoek aan Europa en ons beleef Rome binne sý verwysingsveld: "Daar was pragtige veelkleurige poskaarte van die koepel van die Pieterskerk teen 'n baftablou hemel, omtrent soos sy oorlede vrou se Duitse sisvoorskoot. Op die Pincio kon 'n mens wonderskone sonsondergange koop waarop die koepel van San Carlo al Corso soos 'n swart lap op ai' Kedys se bont rok verskyn het. Tog te oulik" (p. 51). Daar is sprake van

"Michelangelo se behoringde Moses" in San Pietro in Vincoli en Canova se beroemde beeld in die Borghese-gallery word "die onbeskaamde Paolina Borghese, Napoleon se wulpse suster" (p. 52). Terug in Suid-Afrika verval oom Koos in die pedagogiek; elke week word die poskaartjies wat uitgestal is in die sitkamer verwissel en spreek oom Koos uit die diepte van sy Europese kultuurervaring en kunskennis die mense van die dorp toe — eers net tot irritasie van die "onderwysers aan die sekondêre skool" maar later, van almal, totdat hy uiteindelik geen gehoor het nie. Die patos van oom Koos se geleidelike vereensaming is onontkombaar en in die fiksie-situasie reageer 'n mens met groot simpatie op 'n karakter wat jou mateloos irriteer wanneer jy hom in die werklikheid teenkom as die didaktiese reisverhaalskrywer!

Elsa Joubert staan hoog aangeskrewe as reisverhaalskryfster: A.P. Grové[25] verwys na haar "boeiende reeks reisverhale"; Elize Botha[26] tel *Die verste reis* onder bekende reisverhale wat as "modelle" kan dien, en Joubert se reisverhale is al by herhaling voorgeskryf vir Senior Sertifikaat Afrikaans Hoër[27]; daarby is sy een van die min Afrikaanse beoefenaars van die genre wat hul al uitgelaat het oor die teorie van die reisbeskrywing.[28] Ook P.J. Conradie oordeel gunstig oor haar siening van Griekeland.[29]
Dit is dus met groot teleurstelling dat 'n mens volkome negatief moet oordeel oor haar indrukke van Rome, wat deel vorm van *Die verste reis* en gepubliseer is in 1959.[30]
Op die oppervlak is daar al dinge wat hinder: die pretensie van tale wat jy nie ken nie te probeer skryf — ter wille van lokale kleur, egtheid? — en dan deur verkeerd te spel te verraai dat jy selfs die grondbeginsels van die tale nie ken nie: "Nous sommes arrivès" (p. 7) en "Guarda la Pièta, Michelangelo" (p. 14). Daar is onsuksesvolle aanwending van retoriese stylgrepe. Anaphora en retoriese uitroep in kombinasie ontsier haar eerste twee paragrawe oor Rome wat agtereenvolgens begin: "Hoe mooi is die fonteine van Rome waar die sonlig op die borrelende water speel" ... en "Hoe mooi is die ou tuine van Rome ..." (p. 10); wat die woordkunstenaar deur beelding aan die leser moet bewys, word as uitgangspunt aanvaar; ook die soetlikheid hinder. Die verhaaltjie van Michelangelo se wraak op Biagio da Cesena ná sy kritiek op die Oordeelsdag-fresko in die Sixtynse kapel word aangebied in die vorm van 'n nekverdraaiende vyf reël lange retoriese vraag. "(Het een van die Pous se kardinale nie toe hy die halfvoltooide werk sien, gesê: U Heiligheid, hierdie figuur sou meer gepas gewees het ... en het Michelangelo nie daarna ens. ens. ens.)" (p. 16).
Soos uit die aanhaling hieronder blyk, is daar veel ernstiger besware. "*Ek* sou kon dink *ek* is in 'n bos, want die voëls het begin fluit as *ek* my oë toemaak en luister. Maar *ek* was nie in 'n bos nie, want loop *ek* verder dan is daar steentrappe wat lei na 'n fontein of daar is 'n suilegang van ou marmerpilare met blombakke en halfverbreekte voetstukke, of daar lê in die gras 'n omgevalle beeldjie. Daar ver deur die bome, sien *ek* loop 'n pad met wye draaie, asof dit teen die helling van 'n heuwel loop, en die helling is gestut met ou, ou mure versier met

mosbegroeide klipwerk. Of *ek* hoor opeens die helder gelag van 'n paar kinders en *ek* sien hulle daar oorkant in 'n kol son teen 'n ou muur aan die speel. En dan besef *ek ek* is nie in 'n bos nie, maar in 'n park wat eeue oud is ..." (pp. 10-11).
Die "ekkerigheid" wat deur middel van kursivering in die aanhaling hierbo beklemtoon is, is veel meer as 'n stilistiese vergryp; ten grondslag daaraan lê wat Aucamp noem "'n soort verbetenheid om haar reis tot geestelike avontuur te besweer"[31]. Die vernaamste kriterium vir 'n goeie reisverhaal is volgens Joubert self "die insig wat verkry word gedurende die reis"[32] en die ongelukkige neerslag hiervan in haar eie reisliteratuur is enersyds 'n pynlik bewuste "verinnerliking" van talle belewenisse en andersyds, gedwonge universalisering wat die spesifieke ervaring ontdoen van onmiddellikheid en vitaliteit.
In die "landskap" waarbinne die "ek" in die passasie hierbo geplaas word, is daar talle cliché-agtige besonderhede soos: "omgevalle beeldjie", "mosbegroeide klipwerk", "helder gelag van ... kinders", "kol son teen 'n ou muur". Dit is 'n volkome veralgemeende, geromantiseerde landskap en daar is werklik geen enkele besonderheid op grond waarvan hierdie park geïdentifiseer kan word juis as — die Villa Borghese nie.[33] Ook die mense wat Joubert deel maak van haar vertelling, is geen indiwidue nie, maar konvensionele (en sentimentele) karaktertipes soos die helder laggende kinders in die passasie hierbo; vergelyk ook die arm ou man "van die platteland" met sy "lang verslete baadjie" (p. 14) in die geselskap van (onvermydelik) sy fraai ou kleindogtertjie, by Michelangelo se Pietà in die Sint Pieterskerk.
Onvergeeflik is die essensiële botheid van hierdie skryfster se reaksie op die veelheid van Rome. "Die Forum en die Kapitool, die Palatynse heuwel — ek het keer op keer teruggegaan, maar ek dink die plekke is al uitgekyk, die buitenste laag is afgekyk ... Die rooi papawers wat tussen die verkrummelde pilare gegroei het en wat 'n paar kinders aan die afpluk was, was vir my mooier" (p. 12). Nie alleen klassieke Rome laat haar koud nie; die kerke van Rome is "oorversier en lawaaierig en die mense is so ongeërg" en 'n paar van die beroemdstes word binne een sin afgerits, met 'n spelfout of twee en sonder enige verdere toeligting: "Sante Maria Maggiore, die San Paolo fuori le Mura, die San Giovanni Laterano". Begrip soos dié van De Villiers en selfs Tannie vir die kulturele gelaagdheid van Rome, ontbreek heeltemal: na aanleiding van die Pantheon en die Mausoleum van Hadrianus skryf sy: "wat my van hierdie plekke gehinder het, is die vermenging van tydperk en styl en gees, veral dié van die Christendom en die heidendom. Dit was telkens vir my steurend." (p. 12) Die Pantheon word subjektief en sonder enige verdere besonderheid namens die leser geëvalueer as "indrukwekkend" en "die sonskyn buite en die draai-orreltjie op die brug" is eintlik al wat Joubert opval omtrent die Mausoleum van Hadrianus — 'n poskaartindruk wat (soos Joubert se rooi papawers in die forum) ewe goed deel kon gewees het van oom Bont Koos se sitkamergallery![34]
In dieselfde jaar as *Die verste reis,* 1959, verskyn *Ager my 'n albatros* van Anna M. Louw. Dit bevat drie sketse waarin Rome in meer of

mindere mate ter sprake kom: "Alle paaie lei na Rome", "Stad met baie harte" en "Sondag in Italië".
Haar opmerking teenoor "Mildred" (die Amerikaanse reisgenoot) "Ek het bowendien min aan die ou Romeine" ten spyt, belewe sy Rome met groter ontvanklikheid as Elsa Joubert. Andersyds hinder haar gebrek aan kritiese sin — veral as 'n mens terugdink aan die onberispelike wetenskaplikheid van prof. Con de Villiers meer as twintig jaar vroeër. Van die "oudste kerker in Rome" — dit blyk die Carcer Mamertinus te wees, maar die naam kom selfs nie ter sprake nie — lees ons "En in dié kerker, onder die sypaadjie — so sê die gidsboek — was Petrus en Paulus opgesluit voor hulle marteldood onder Nero in die jaar 66. Hier het Petrus sewe-en-veertig van sy medegevangenes gedoop met water wat deur 'n wonderwerk uit 'n rots in die kerker geloop het" (p. 167). Naïewe aanvaarding van Christelike legendes deur Tannie was verstaanbaar, maar in die laaste jaar van die vyftigerdekade dis 'n mens darem nie sonder meer vir die Afrikaanse leserpubliek as "feit" op wat jy bloot uit "die gidsboek" geverifieer het nie! Soos Tannie, het Anna M. Louw 'n foutiewe opvatting van die aard van Christen-vervolging in die eerste eeu; daar is sprake van "hoe die Christene deur wilde diere verskeur is om Nero se verveling te verdryf" (p. 162).
Haar Rome-stukke toon ook 'n wanbalans wat die gevolg is van oormatige beklemtoning van die triviaal persoonlike. Die eindelose (minsame) gekibbel (op pad van Firenze na Rome) tussen die vertelster en Hans oor haar onvermoë om 'n padkaart te lees (p. 154-6) dreig al om te verveel; in die buitewyke van Rome aangeland, volg daar die uitgerekte vertelling oor "die engel op die motorfiets" wat lei tot verdere onderlinge (minsame) gekibbel (byna 'n volle bladsy van niksseggende dialoog tussen Mildred, Hans (die bestuurder), en die vertelster) (p. 157). Uiteindelik kos dit die arme Hans — wat, vrees ons, nou nie as karakter end-uit interessant bly nie — nóg 'n bladsy en 'n half om op 'n Sondagoggend — markdag — uit Rome te kom, deels omdat hy die pantoffels wat sy vrou in die kamer vergeet het moet gaan haal, deels a.g.v. 'n uitgerekte konfrontasie met twee kêrels wat Parker-penne wil verkwansel. Dialoog en gewoon menslike ervaring is belangrike komponente van die geslaagde reisverhaal — mits dit met oorleg hanteer word.
By Anna M. Louw is daar tog, anders as by Elsa Joubert, 'n enkele maal die eie, oorspronklike belewenis van 'n stukkie Rome, die Piazza dell'Esedra: "Onder op die plein bedaar die verkeer in die latenstyd, en die verligte, ronde fontein met sy een sentrale spuit en die kleiner spuitjies wat van die middel af na die kante straaltjies spuit oor die naakte beelde van seekinders wat op visse ry en met likkewane stoei, en van 'n naakte man verwring met 'n beduiwelde perd, lyk soos 'n gloeiende Venesiese glaskommetjie" (p. 158-9). Hier is iets van wat Ernst van Heerden noem die "gawe om die essensiële raak te sien en daarvoor die onvervangbare woordgestalte te vind."[35]

In 1963 het André P. Brink se *Sempre diritto* verskyn, en in dieselfde jaar ook Uys Krige se *Sout van die aarde. Sout van die aarde* bevat

"Vlug na Athene" en omdat hierdie vlug uit Rome vertrek, het die leser die aangename vooruitsig om 'n paar uur in Rome deur te bring saam met Uys Krige wat met *Ver in die wêreld* en *Sol y sombra* van die beste reisliteratuur in Afrikaans gelewer het.
Ongelukkig tref dit so dat hy dié aand vir die eerste maal in byna 'n jaar weer Afrikaans hoor in die Quirinale Hotel waar die passasiers die aand deur die Suid-Afrikaanse Lugdiens gehuisves word omdat die vlug uit Londen vertraag is; ons kry gevolglik 'n warm "Afrikaanse" belewenis i.p.v. die verwagte Rome-belewenis. Dit bly 'n groot jammerte dat ons aan reisliteratuur in Afrikaans niks van Uys Krige oor Rome het nie. Met die deurblaai al merk 'n mens dat Brink in "Palimses", die stuk oor Rome in *Sempre diritto,* opsigtelik (bv. "22 APRIL") gebruik maak van datering as ordeningsmiddel, 'n maklike uitweg vir die reisverhaalskrywer wat sy belewenisse nog nie heeltemal verwerk en geïntegreer het voordat hy na die pen gegryp het nie. Dat dit effe haastig gegaan het, blyk ook daaruit dat die verkeerde vorm palimpses*t* — die woord wat die sleutel is tot sy Rome-belewenis — herhaaldelik in die stuk voorkom, hoewel iemand dit in die opskrif reggedokter het; tyd om 'n half-vergete feit weer te kontroleer was daar nie: "en toe 'n generaal eens 'n triomftog wou hou wat die keiser nie wou toelaat nie, het hy eenvoudig (as ek reg onthou) sy suster, 'n Vestaal, by hom op die strydwa laat ry: toe durf niemand die optog voorkeer nie" (p. 77).[36] Op dieselfde bladsy is daar nog 'n halwe waarheid, n.a.v. die Curia op die Forum Romanum: "Maar dit is nie die Curia waarin Caesar vermoor is nie, dié staan nader aan die Tiber." Die Romeinse senaat het inderdaad op 15 Maart 44 v.C. nie op die gewone plek vergader nie, maar in 'n curia wat deel gevorm het van die Teater-kompleks van Pompeius; maar dié kompleks "staan" vandag nie meer nie.
Tog vrywaar Brink homself in hoë mate teen hierdie soort kritiek deur op die titelbladsy die werk uitdruklik 'n "reisjoernaal" te noem, in die inleiding daarna te verwys as "net 'n versameling rou materiaal", en wanneer hy met die beskrywing van Rome begin op ontwapenende wyse te kenne te gee dat sy dagboekaanbieding op hom afgedwing is deur die kulturele kompleksiteit ("soveel beskawingslae") van Rome, wat hy eintlik nie anders kan hanteer nie (p. 74).
In *Sempre diritto* het ons vir die eerste maal in die Afrikaanse reisliteratuur 'n vlot geskrewe *feitelike* opgaaf van sommige van Rome se bekendste bakens. As 'n mens Brink se deeglik deurvorste maar populêr geskrewe beskrywing van die Forum Romanum gelees het (p. 76-8) dan weet jy as Afrikaanse leser heelwat meer daarvan as dat daar rooi papawers groei tussen verkrummelde pilare! Die Basilica Aemilia, "die ronde suiletempeltjie van die Vestaalse Maagde, en daaragter die melankolies mooie oorblyfsels van hul tuiste" (p. 77), die tempel van Castor en Pollux — in elke geval weet Brink om die juiste, interessante besonderheid in te vleg. In *Sempre diritto* is die Carcer Mamertinus nie sonder meer die plek waar Petrus gevange gehou is nie; dit word verbind met die Gracchi, Vercingetorix, Catilina en Sejanus, telkens met 'n netjiese klein pentekening van die situasie sodat die leser nie sit met 'n reeks verwysings wat hy nie snap nie.

Deurgaans kry 'n mens die indruk: hierdie man het geléés en wéér gelees voor hy Rome toe is — o.a. Suetonius! Brink het gevolglik aanvoeling en waardering vir wat ek die "gelaagdheid" van Rome genoem het en hy mooi met die beeld in die titel van die stuk vasvang: "palimpses".[37] Interessant is sy aanvoeling vir die Romeinse "onderlaag" ook van Spanje en Frankryk, van waar hy die reis na Italië onderneem: die Romeinse baddens langs die Boulevard St. Michel in Parys, die arena van Arles, die Pont du Gard, halfpad tussen Avignon en Nîmes "(vanslewe, welluidend, Nemausus)" (p. 73). Daar is geen twyfel oor André P. Brink se vermoë om te "sien" en dan te "sê" nie, bv. in die geval van die Sixtynse Kapel: "Op die agtermuur is die Laaste Oordeel met sy draaikolk van beweging vanaf die triomfantelike, jongmanlike figuur van Christus: die afdruis regs na onder; en wanneer daar 'n oomblik verposing kom, dan blaas toornige engele met hul basuine die beweging weer vérder, dwarsoor die Christelike perke tot in die mitologiese duisternis waar Charon en 'n helse dwarreling van duiwels die ongelukkige wesens in die Styxboot moker; en links dan weer die kragtige deurbeweging óp na die opgehewe hand van Christus" (p. 78).

Adèle Naudé *(Strooihoed en sonbril,* 1965) het 'n voorsprong op Elsa Joubert en Anna M. Louw in die sin dat sy Rome klaarblyklik beter ken, en duidelik heelwat langer daar deurgebring het. "En altyd keer ek weer terug na die uitsig oor die stad van die Pincio op 'n somermiddag, daardie vriendelike ontspanningsplek waar die Italianers bokant die Piazza del Popolo koffie of roomys geniet terwyl hul kinders rek om die gekleurde ballonne by te kom wat aan die ballonman se paal dobber" (p. 42). Sy bly nie vassteek by alombekende besienswaardighede soos die Colosseum en Sint Pieters nie, maar het bv. iets te vertelle oor die Huis van Livia, en die fresko's in die Museo Nazionale. Met Catullus, Vergilius en Cicero het sy blykbaar op skool kennis gemaak.
En tog slaag "Elkeen het sy Rome" uiteindelik nie. Oor die sosiale snobisme van "dat ons daardie aand by die Ambassade verwag word" (p. 25), "ons vriend Theo Haarhoff, die bekende professor in die klassieke" (p. 25), "my eie tuin hier in Rondebosch" (p. 16) en "die gerieflike rit in 'n Ambassade-motor" (p. 28) kan 'n mens maar glimlag; maar die "lektrise"-aanslag van die skryfster begin gou irriteer. "Stel u voor 'n dag met flitse soos hierdie ..." (p. 28); "Hoewel dit 'n boeiende onderwerp is, is dit nie die plek om oor die revolusie te praat wat beton in die argitektuur gebring het nie. Ek wil slegs beklemtoon ..." (p. 34). Daar is min stilistiese variasie: in die beskrywing van die besoek aan die Sint Pieterskerk volg "het ... (ge-)"-sinne mekaar op meedoënloos vervelige wyse op — 'n volle bladsy lank — sonder om selfs een maal afgewissel te word deur die dramatiese teenwoordige tyd. As geheel is "Elkeen het sy Rome" bewus literêr: Cecil Day Lewis, N.P. van Wyk Louw en 'n gedig van die skryfster self met die titel "The sleeping Caesars" word aangehaal. Met die uitsondering van dié uit Lewis, waarop voortgebou word, is hierdie aanhalings nie geïntegreer met die skryfster se betoog nie en doen hulle dus "geleerd" aan; in een geval voeg die aanhaling uit Louw selfs nog verdere name (Sulla, Pompeius,

Crassus, Julius) toe tot die skryfster se eie niksseggende naamkatalogus "Augustus en Marcus Antonius, Trajanus en Hadrianus, Antoninus Pius en Marcus Aurelius, Diocletianus" (p. 31).
Inventarisasie, die opnoem van name sonder toeligting, is — soos reeds na aanleiding van Haarhoff se werk opgemerk is — betekenisloos, en irriterend vir die leser wat die verwysing nie snap nie. 'n Dergelike "argitektoniese" katalogus moet ons blindelings inlei in die "wêreld van die Caesars" (p. 32) en omdat daar heeltemal te min besonderhede verskaf word, kom "Babington's Tea Room onder die Spaanse Trappe" (p. 39) en Keats-huis ook nie tot lewe nie.

In Audrey Blignault se skets "Sterker as 'n broer" in *Die verlange loop vér* wat vier jaar later, in 1969 verskyn het, kom Keats-huis wél tot lewe. Die sukses van hierdie skets is in hoë mate toe te skryf aan die feit dat die skryfster (soos prof. Con de Villiers) *geselekteer* het uit haar Rome-ervarings.
Die fokus is primêr op die Keats-gedenkhuis op die Piazza di Spagna, waar die digter John Keats in die nag van 23 Februarie 1821 op die ouderdom van ses-en-twintig jaar oorlede is aan tering nadat hy in die laaste weke van sy lewe pal versorg is deur sy vriend, die skilder Joseph Severn wat self 58 jaar later — nadat hy o.a. Britse konsul in Rome was — langs sy vriend Keats in die Protestantse begraafplaas ter ruste gelê is.
Deur gebruik te maak van talle goed gekose direkte aanhalings, soms keurig vertaal, soms in Engels, uit die briewe van Severn skets Blignault vir die leser nie alleen die progressie van Keats se siekte nie, maar ook die progressie van die vriendskap tussen hom en Severn, en dit word 'n aangrypende werklikheid: "What enrages me most is making the fire. I blow! blow! for an hour — the smoke comes fuming out — my kettle falls over the burning sticks — no stove! Keats calling me to be with him — the fire catching my hands — and the door bell ringing — oh my God!" (p. 52) Daar word geweldige eise — fisies sowel as emosioneel — aan Severn gestel: "'Ek was nou nege nagte op, en ook bedags het ek geen oomblik sy bed verlaat nie. Gister het hy darem ingestem dat ek hom na my kamer dra om hom skoon aan te trek en sy bed 'n bietjie op te maak ...'" (p. 52).[38] Geleidelik kom daar berusting by Keats en in 'n nag van kalmte en vrede vra die digter sy vriend om op sy graf die beroemde "Here lies one whose name was writ in water" te laat aanbring. Uiteindelik sterf Keats: "On the 23rd, Friday, at half past four, the approach of death came on. "Severn — I — lift me up, for I am dying. I shall die easy. Don't be frightened. Thank God it has come.' I lifted him up in my arms and the phlegm seemed boiling is his throat. This increased till eleven at night, when he gradually sank into death, so quiet that I still thought he slept!" Daar volg 'n kort beskrywing van die begrafnis in die Protestantse kerkhof.
Omdat daar gekonsentreer word op 'n enkele faset van Rome, kan daar in oortuigende detail beskryf word: "Die kamertjie van Keats is die kleinste. Dit het nietemin twee vensters; die een kyk regaf op die *Baraccia,*[39] 'n sierlike marmerfontein in die vorm van 'n galei, wat in

ronde kerk het 'n wonderlike deur. Dit is vier-en-vyftig voet noog en nege tree breed! Tree dit 'n bietjie af. Dan sê julle seker Tannie jok!'' Nog nooit, ons sal dit nie waag nie! Soveel entoesiasme durf 'n mens nie demp met dorre wetenskaplikheid nie!

In 1936 verskyn van die pen van T.J. Haarhoff *Briewe aan Reinhardt van Johannes,* 'n beskrywing in briefvorm van 'n reis deur die Mediterreense wêreld; nog nie 7 bladsye nie, 'n deel van een brief, word aan Rome gewy; enkele paragrawe hiervan het weggeval in die geredigeerde uitgawe wat in 1964 by Human en Rousseau verskyn het, 'n mens vermoed met die oog op die voorgeskrewe boekmark.[12] Kritiese reaksie op hierdie boek is aanvanklik getemper deur die instinktiewe eerbied wat die gewone mens (gelukkig!) dikwels vir die Klassikus het. ''Haarhoff is die skoonheid-minnende geleerde klassikus wat met een doel op reis is: om hom deur direkte aanskouing nog dieper in te lewe in daardie sfeer van skoonheid en kultuur waarmee hy deur ingespanne, liefdevolle boekestudie kontak gekry het'', skryf Dekker in Desember 1942. Maar dit is duidelik dat hy bedenkinge het: ''werklike briewe is dit nie ... dit asem die sfeer van die studeerkamer ... Dikwels word die skrywer ook al te opsetlik anekdoties ... Party van hierdie causerieë is mooi''.[13] A.P. Grové wys op die neiging tot geleerdheid en die gebrek aan spontaneïteit van die briewe, maar neem tog Haarhoff se stuk oor Athene in *Trekvoëls* op en verduidelik asof hy ook homself nog moet oortuig: ''En tog is dit by Haarhoff sekerlik nie ydele vertoonsug nie; dis sy natuurlike manier van praat: hy is eenvoudig deurdronge van die dinge waaroor hy skryf. Bowendien moet ons onthou dat hy skryf aan 'n gelykgestemde vriend en nie aan die breë massa nie.''[14] Die sleutelprobleem i.v.m. die boek is sonder twyfel die Reinhardt-persoonlikheid, wat die ''driehoeksbetrekking''[15] tussen verteller, leser en plek van besoek beduiwel, en die aanbieding dikwels vals laat aandoen. ''Onthou jy nog hoe ons die 27ste hoofstuk van Handelinge in die Grieks gelees en bespreek het?'' lui dit op p. 17. Die ''gelykgestemde vriend'' hoef tog seker nie daaraan herinner te word dat hulle Handelinge *in Grieks* gelees het nie, en die mededeling is van geen belang vir die verdere verloop van die brief nie; kan dit dalk bedoel wees om *die leser* te beïndruk? Dekker[16] wys daarop dat die statistiek op p. 121 van die 1936-uitgawe duidelik nie bedoel is vir Reinhardt nie, maar vir die leser; uit die 1964-uitgawe het dit verdwyn, maar daar is talle dergelike voorbeelde. Dit slúit eenvoudig nie dat ''Reinhardt'' wat dan Soracte ''so graag aanhaal uit die Odes van Horatius'' (p. 112) en elders uitgenooi word om terstond 'n aanhaling uit Horatius te vertaal (p. 45), kwansuis twee maal (p. 36 en p. 106) daaraan herinner moet word nie dat Misenum nou die plek was waar Plinius die Ouere in bevel van die vloot was met die uitbarsting van Vesuvius in 79 A.D. Die nuttige lesinkie oor die Heilige Stier, Apis (p. 32) is klaarblyklik nie bedoel vir Reinhardt wat dit reeds ''op Kollege in Milton'' gelees het nie.
Wanneer hy die boek deur is, het die leser 'n nuttige bibliografie van name wat hy veronderstel is om te ken: Gilbert Murray, Wilamowitz, Glover, Gibbon, Goethe ... (''Moenie vergeet om Maurois se lewe van

Shelley te lees wat ek jou verlede week gestuur het nie" p. 112). Die leser is dus pynlik bewus daarvan dat hy opgevoed moet word, en dat "Reinhardt" bloot 'n instrument is wat deur die verteller gemanipuleer word om hierdie loflike doel te bereik. "Selfverheerliking of neerbuigendheid werk altwee verduisterend — groot lanterns wat weinig lig gee — en ook die nadeel het dat dit die leser kriewelrig en ongemaklik maak" waarsku Ernsi van Heerden[17] in sy essay oor die reisverhaal.
Briewe aan Reinhardt het ook ander opvallende swakhede. Kriptiese verwysings wat hoegenaamd nie opgevolg word nie (bv. na Clodius en Milo (p. 111) en na die tuine van Lucullus (p. 113)) is talryk en het geen ander funksie as om die leser wat dit nie snap nie minderwaardig te laat voel en gevolglik te irriteer nie. Verkapte "beskrywings" (2- reëls vir die Sint Pieterskerk en 5 vir die Castel San Angelo) is betekenisloos en kon maar ewe goed weggeval het. Bewus liriese passasies slaag nie: "staar uit oor die vlakte van die Campagna, waar die gras die laaste strale van die son opvang, die groot dennebome lang skaduwees gooi en die dooies rusteloos word in die naderende nag en vergete geheime kom fluister" (p. 111). Vergelyk ook "Onthou jy nog hoe ons *Amazone* een hele dag op Duiwelspiek gelees het, by die gefluister van die dennebome in die sagblou lug?" (p. 109).
'n Mens hoop dat hierdie boek liewer nie weer voorgeskryf sal word in die verwagting dat dit Afrikaanse skoolkinders sal inspireer met liefde en respek vir die Klassieke nie.

Die vroegste van C.G.S. (prof. Con) de Villiers se stukke oor Rome het in 1943 in *Die Huisgenoot* verskyn: op 13 Augustus "Rome — betekenis van sy eeue-oue geboue" en op 8 Oktober "Petrus en Paulus in Rome.[18]
Die eerste is geskryf "n.a.v. die bombardering van Rome onlangs" en is vlot, aktuele joernalistiek, toegelig met die skrywer se eie foto's. Twee insigte (wat ontbreek by ander, bekende Afrikaanse reisverhaalskrywers) val veral op: die bevrydende wete "dat die Romeinse kerke van voor die Hervorming die gemeenskaplike erfenis van die hele Christendom is"[19] (iets wat Protestante dikwels ontgaan en dit vir baie Suid-Afrikaners feitlik onmoontlik maak om die kerke van Rome onbevange te ervaar) en, tweedens, kennis van en waardering vir die kulturele *gelaagdheid* van Rome, wat dit onderskei van elke ander Europese stad. "Die monument ter ere van Vittorio Emmanuele is van die Campidoglio (Capitolium) geskei deur 'n Renaissance-kerk van Michelangelo ... Santa Prisca (die Priscilla van Paulus se briewe) staan feitlik langs die Circus Maximus. Die Pantheon is verander in en word gebruik as 'n kerk en begraafplaas vir die Italiaanse konings. Keiser Augustus se graf is tot kort gelede nog gebruik as konsertsaal, en die graf van keiser Hadrianus is bedek met 'n Middeleeuse vesting, die berugte Castel Sant' Angelo! ... om by die groot nuwe sportpark, die Foro Mussolini te kom, gaan 'n mens oor die Ponte Milvio (Pons Milvius) dieselfde brug waaroor in 312 Konstantyn Rome binnegetrek het."[20]
Die tweede ongebundelde artikel "Petrus en Paulus in Rome" begin

1627 deur Bernini gebou is; die ander het 'n pragtige uitsig oor die manjifieke katarak van Alessandro Specchi se Spaanse Trappe, wat oor en om 'n grootse reeks van dwarsterrasse afstort na die stadsplein'' (pp. 49-50).
In die lig van 'n beskrywing soos hierdie, vind 'n mens dit jammer dat Blignault nie méér gemaak het nie van die konkrete werklikheid — teen die strak lyne van die verblindende wit Piramide van Cestius — van die geronde tweeling-grafstene in die weelderige groen van die Protestantse begrafplaas nie. Keats-huis sou ook betekenisvol saamgegroepeer kan word met die Caffè Greco in die Via Condotti waar Severn dikwels vir hom en sy vriend gaan kos koop het wat dan op die kaggel in Keats se kamer warm gemaak is. 'n Skrynender kontras as dié tussen die warm geselligheid van die moderne Caffè Greco en die oorweldigend droewe atmosfeer van Keats-huis, is moeilik te bedink.
Om hierdie skets te kon skryf, is daar sensitief waargeneem, en noukeurig opgeteken tydens die besoek. Die skryfster vertel van 'n tekening deur Severn van die slapende Keats waarvan ''twee bewend geskrewe reëls aan die onderkant getuig'' (p. 54) dat Severn dit in die nag van 28 Januarie, minder as 'n maand voor Keats se dood gemaak het om homself wakker te hou. Sy het kennelik ook uitvoerig gelees in die biblioteek van Keats-huis. Met só 'n skryfster se seleksie van vir haar doel relevante gegewens, mag die kritikus uiteindelik nie fout vind nie.

''Mirt en lourier'', die evokatiewe titel van Karel Schoeman se stuk oor Rome in *Onderweg* (1978) laat die leser vermoed dat hier stemmingskuns bedryf gaan word, dat ons iets te wagte moet wees wat in gees en hantering nader aansluit by Henry James se *Italian hours* of D.H. Lawrence se *Etruscan places* as by H.V. Morton se *A traveller in Rome* wat primêr informatief wil wees en bepaald nie bewus ''letterkundig'' nie.
Haas elke besoeker aan Rome gaan kyk na die Trevi-fontein en verskeie van die skrywers wat in hierdie artikel bespreek is, het 'n paar cliché-agtige opmerkings daaroor. Slegs Karel Schoeman beskryf dit met aktualiteit én verbeelding: ''Skielik en onverwags staan ek by die Trevi-fonteine, die plein verlate en die fonteine self 'n geweldige vloed stromende water en stromende beeldhouwerk voor my, 'n enkele golf van gode, godinne en steierende perde'' (p. 12). In sy beskrywing van die Piazza Navona is die unieke fisiese belewenis vasgevang: ''mense sit op terrassies, daar is 'n gelateria waar jy tartuffo kan koop, sjokoladeroomys gehul in 'n knapperige laag bitter sjokolade, en die fonteine spuit in die sonskyn, omring deur Bernini se riviergode'' (p. 12). Schoeman bly egter nie vassteek in oppervlakte-beskrywings nie: ''maar soos feitlik alles in Rome besit ook hierdie plein 'n spesiale onderlaag, want met sy elliptiese buitelyn volg dit die omtrek van die ou sirkus van Domitianus. Die verlede lê hier onder elke plaveisel ... Niks gaan verlore nie'' (pp. 12-13). Terwyl begrip vir die kulturele gelaagdheid van Rome teen hierdie tyd niks nuuts meer is in die Afrikaanse reisletterkunde nie, is Schoeman se segging oorspronklik en

evokatief: hy praat van die "opgestapelde lae van die eeue" (p. 13) en agter die slotwoorde van die vorige aanhaling wil-wil die leser die laaste woorde van die held in N.P. van Wyk Louw se *Germanicus* hoor. Soos by prof. Con de Villiers is daar betekenisvolle jukstaponering: in dié geval die beskrywing van die Colosseum en die mosaïekvloer, in die ingangsportaal van die Borghese-galery, waarop bekende gladiatore uitgebeeld is; Schoeman het aandagtig waargeneem: "Elkeen word met sy naam geïdentifiseer, en langs sommige verskyn 'n Griekse theta, eerste letter van die woord *thanatos of 'dood' ..." (p. 14).*
Van die vier-en-twintig stukke waaruit *Onderweg* bestaan, het slegs twee se titels dieselfde patroon as "Mirt en lourier"; die ander is die beskrywing van Frankfurt am Main waarvan die titel "Glas en beton" is. Hierdie parallel nooi die leser alreeds om die stad van die toekoms[40] te kontrasteer met die stad wat oorheers word deur sy Romeinse *verlede.*[41] *Die voor die handliggende assosiasies van "glas en beton", 'n* frase wat telkens in die loop van die stuk oor Frankfurt weer opduik, is moderniteit, hardheid, lewelooshеid, argitektoniese verveling en steriliteit, outomatisering en verontmensliking. Vir die moderne leser is die assosiasie van "mirt en lourier" seker primêr dié van groenheid en lewe. Klassieke assosiasies is dié van die mirt met lente, feestelikheid en poësie, dié van die lourier met oorwinning, sý dit die van die atleet, die digter of the triomferende generaal.[42]
Die relevansie van al hierdie assosiasies sal die indiwiduele leser in 'n mindere of meerdere mate tref, want binne die verband van Karel Schoeman se stuk is mirt en lourier deel van die manifestasie van die essensiële eenheid, die "naatlose kleed" (p. 14) wat hede en verlede, in die geval van Rome, sáám vorm. In die Baddens van Diocletianus kontrasteer "die dofrooi steen en die groen van lourierbome en klimop", nuwe lewe te midde van die verlede; in die beskrywing van die *Palatynse heuwel "waar Augustus gebore is en as keiser bly woon het en* eers Tiberius en daarna Domitianus vir hulle paleise gebou het", fungeer "mirt" op dieselfde manier: "Sipresse groei op die hoogtes en *mirt tussen die stene" (p. 14).*
Dat hierdie besoek aan Rome in die vroeë lente plaasgevind het, word herhaaldelik beeldend beklemtoon (o.a. op p. 11-12); by Schoeman, vir die eerste keer in Afrikaans, is die seisoenverwysing in die Rome-beskrywing geen blote kalenderbesonderheid nie; die lente is 'n integrale deel van Schoeman se "mirte"-belewenis van Rome.

Verwysings

1. Die aanleiding tot hierdie artikel was "Afrikaanse skrywers se indrukke van antieke Griekeland" deur P.J. Conradie in *Akroterion* 25(2): 8-21. Ek sal die tema effe anders aansny: Dit sal in hierdie stuk gaan oor Rome (nie Italië nie) maar dan nie uitsluitlik oor antieke aspekte van Rome nie. Daar sal ook 'n poging aangewend word om die betrokke stukke as reisbeskrywings te evalueer.
2. M.E.R. Inleiding tot *Briewe uit Highveld* deur mev. Anna Geyer, p. 5. Aanhaling oorgeneem uit Hennie Aucamp, "Die reisboek op skool", *Klasgids* 10(2), Augustus '75, p. 24.
3. J.C. Kannemeyer, *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde,* vol. 1, Kaapstad, Academica, 1978, p. 96 merk in die loop van die bespreking van die prosa van 1900 tot

1930 op: "Tog is die prosa ... nie op dieselfde peil as die poësie van die eerste dertig jaar van die twintigste eeu nie. Een rede daarvoor is dat verskeie leidende outeurs, soos bv. Malherbe, 'n te versierde, liriese prosa met baie onnodige vergelykings beoefen en op dié wyse die vertellings ter wille van die uitbeeldings opoffer."

4. Alle aanhalings is uit die vierde druk (1939). In 1933 het *Andermaal oor die see* verskyn, 'n 428 bladsy lange, onderhoudende beskrywing van 'n reis langs die ooskus van Afrika, Lourenco Marques, Beira, Dar-es-Salaam, Zanzibar, Sicilië, Switserland, Oberammergau (by geleentheid van die Passiespel), München, Holland en Engeland. "Tannie" was die skuilnaam van mev. I. van Heerden van Stellenbosch.
5. Vgl. die gunstige oordeel van A.P. Grové (p. 182) wat twee stukke uit *Daar ver oor die see* opgeneem het in sy bloemlesing *Trekvoëls,* Johannesburg, Voortrekker, 1969.
6. Vgl. Pearson, John, *The story of the Colosseum,* London, Thames and Hudson, 1973, p. 155.
7. Vgl. Tacitus, *Annales* XV.44, 'n tydgenootlike bron wat Nero alles behalwe goedgesind is. Sherwin-White, A.N. *(Fifty letters of Pliny,* 2nd ed., London, O.U.P., p. 173) skryf: "There was no public prosecutor for this or any crime in the Roman world. Hence the "persecution" of Christians was very limited and occasional during the first two centuries A.D."
8. Vgl. bv. Masson, Georgina. *The companion guide to Rome,* rev. ed. 1972 (1974 rep.), Fontana p. 393.
9. In die vroeë Christelike kerk is manuskripte van relevante geskrifte, in die vorm van boekrolle van papirus, leer of perkament by dienste gebruik; die Nuwe-Testamentiese kanon is eers in die tweede helfte van die vierde eeu deur kerklike konsilies aanvaar. Vgl. bv. Alexander, D. en P. *Handboek by die Bybel,* Afr. uitgawe Kaapstad, Protestantse Uitgewers, 1977, p. 71-4.
10. Masson, *op. cit.* p. 393.
11. Haar bewondering vir die Pantheon word gedeel o.a. deur William Thomas wat dit omtrent tien jaar voor die gebroote van Shakespeare beskryf het as "the perfectest of all the antiquities" (aangehaal Masson, p. 101) en Sir Mortimer Wheeler: "as an interior the Pantheon is unsurpassed". *(Roman art and architecture,* London, Thames and Hudson, 1964, p. 105). Dit is *nie* een van die oudste geboue in Rome nie. Die Franse argitek Georges Chedanne het in 1892 vasgestel dat die stene, selfs van die fondamente, dateer uit 120 tot 125 A.D. en die ontwerp van die Pantheon word vandag algemeen toegeskryf aan Keiser Hadrianus self, wat, nietemin, die oorspronklike inskripsie op die fasade laat behou het. Hierdie inskripsie, M. AGRIPPA.L F.COS.TERTIUM FECIT, verwys na die oorspronklike Pantheon wat tussen 27 en 25 v.C. deur Marcus Agrippa, skoonseun van Keiser Augustus op dieselfde plek gebou is. (Vgl. Masson, p. 101).
12. Die 1964-uitgawe is voorsien van "Aantekeninge" wat volgens die inleidende paragraaf daarop gemik is om "vir die skoolgaande jeug" sommige sinspelinge kortliks te verklaar (p. 118); sekere paragrawe waaruit daar in die vroeë uitgawe 'n nogal embarrasserende entoesiasme vir Mussolini blyk, is gesny. Alle aanhalings in hierdie artikel uit die 1964-uitgawe.
13. "Reisbeskrywinge", *Ons Eie Boek* 8(4) p. 192.
14. Grové, *op cit.* p. 184. Kannemeyer (*op cit.* p. 246) oordeel verdoemend oor *Briewe aan Reinhardt* "waarin die persoonlike indrukke deur die voortdurende verwysings na die literatuur oorwoeker word".
15. Die term is dié van C.J.M. Nienaber ("Smit en Stuiveling: Reisverhalen", *Ons Eie Boek* (19(4), p. 219) wat dit as essensie van die reisverhaal sien.
16. *Loc. cit.* p. 192.
17. Ernst van Heerden. "Die reisverhaal — Teorie en praktyk", *Kriterium* 1(3), Oktober 1963, p. 2. Die artikel is opgeneem in *Die ander werklikheid* (1969), maar alle aanhalings in my artikel is uit die oorspronklike tydskrifartikel. Ons sou moontlik minder skerp geoordeel het as daar nie by wyse van inleiding tot die Aantekeninge van die 1964-uitgawe steeds blatant volgehou word nie: "Die briewe is ... spontaan, geskrywe op reis toe die reisindrukke nog lewendig was; hulle is nie studeerkamerbriewe nie. As daar sinspelinge voorkom wat "geleerd" lyk, dan is dit omdat hulle vir die twee maats natuurlik was, 'n deel van hul gevoelslewe, nie opsetlik ingesleep op pedantiese wyse nie."
18. Hierdie artikels is nooit gebundel nie. "Rome se katte" wat op 27 Oktober 1950 in *Die Huisgenoot* verskyn het, is opgeneem in *Die sneeu van anderjare* (1976) die keuse

deur Hennie Aucamp uit die prosa van De Villiers; hierin verskyn ook "Om jou skaamte te bedek" wat reeds in 1965 deur J.P. Smuts opgeneem is in *Kompas*, Kaapstad, H.A.U.M. 1965 (1975 herdruk). (Ek haal deurgaans aan uit *Die sneeu van anderjare*.) Die radiopraatjie "Rome en sy klassieke reste" is in 1957 deur die S.A.U.K. uitgesaai as deel van 'n reeks oor "Ons klassieke erfenis" en in brosjure-vorm gepubliseer. Omdat 'n radio praatjie nie aan dieselfde kriteria gemeet kan word as stukke wat as skryfkuns gekonsipieer is nie, sal dit nie in hierdie stuk bespreek word nie.

19. *Loc. cit.* p. 36.
20. *Ibid.* p. 23-4.
21. Vgl. Aucamp, *loc. cit.* p. 30: "Dis die reisjoernaal wat ongeveer chronologies aangebied word wat so maklik 'n eindelose dreun kan word. koffie op dié terras, bier op 'n ander; nog 'n teater gedek, nog 'n katedraal besoek."
22. Dit is uiters onwaarskynlik dat Morton De Villiers se artikel onder oë sou gehad het en die ooreenkoms is moontlik daaraan toe te skryf dat Morton, sonder uitdruklike vermelding, óók gebruik gemaak het van E.Y. Lucas se *A wanderer in Rome* waarna De Villiers verwys.
23. De Villiers se artikel bevat informasie wat selfs nie in Georgina Masson se uitstekende en volledige gidsboek verskyn nie.
24. Ander skrywers besondig hulle aan. onnatuurlik informatiewe en geleerde dialoog, eindelose gesprekke tussen dieselfde karakters (bv. reisgenote in 'n motor), die aanhaal van onbenullige opmerkings. Wat tussen aanhalingstekens geplaas word is nie vanself leesbare dialoog nie.
25. *Op cit.* p. 193.
26. *Handleiding by die studie van die letterkunde,* Nasou (1966), p. 110.
27. Vgl. Aucamp, *loc. cit.* p. 24.
28. Joubert, Elsa. "Die reisverhaal", *Tydskrif vir letterkunde,* Augustus 1972, Nuwe Reeks 10(3) 2-5.
29. *Loc. cit.* p. 17-18.
30. Volgens J.P. Smuts, *op. cit.* p. 81, het die reis reeds in 1948 plaasgevind.
31. *Loc. cit.* p. 29.
32. *Loc. cit.* p. 5.
33. Ewe onbevredigend is bv. die beskrywing van die Sixtynse kapel (p. 16). Dit bevat geen enkele oorspronklike observasie nie, en die ses reëls kon ewe goed tuis uit 'n kinder-ensiklopedie oorgeskryf gewees het.
34. Dat Elsa Joubert self 'n gevoel van onbehae het oor haar indruk van Rome, is duidelik; vgl. p. 11-12. Sy skryf dit toe aan die feit dat haar besoek aan Rome gevolg het op haar kennismaking met Egipte en 'n mens moet seker 'n mate van simpatie hê met die kulturele indigestie wat kennelik die gevolg was van 'n té lang reis. Die vraag bly waar 'n mens die vrymoedigheid vandaan haal om méér as 'n dekade ná die besoek indrukke van Rome te publiseer waaroor jy destyds al persoonlik twyfel gehad het.
35. Van Heerden, *loc. cit.* p. 3.
36. Die "generaal" was een van keiser Tiberius se hoovaardige Claudiër-voorouers en die insident het in 143 v.C. plaasgevind — lank voor Rome sy eerste keiser gehad het. Die storie is dié van Suetonius; vgl. die Penguin-vertaling van Robert Graves, (1957) p. 111.
37. Die titel word uitdruklik verklaar op p. 74 en Brink kom terug op die idee, o.a. op p. 83 waar dit gaan oor die Palatyn-heuwel.
38. Severn se spanning is verhoog deur die feit — wat Audrey Blignault nie vermeld nie — dat die onsimpatieke verhuurster van die kamers verbied het dat Keats uit die hoekkamer geneem word na Severn se kamer langs aan: dan sou sy ná Keats se dood ook die inhoud van Severn se kamer moes verbrand.
39. Die korrekte naam is Barcaccia (nie Baraccia nie); dit beteken 'n ou boot.
40. "Dit is die nuwe Duitsland en die nuwe Europa hierdie met sy glas en beton ... waardeur die mens oorbodig geword het; dit is 'n stad van die twintigste en selfs van die een-en-twintigste eeu, en die besef stem jou nie tot vreugde wat die toekoms betref nie." (p. 45)
41. "... ná al die eeue is dit nog altyd die keiserryk wat Rome oorheers, wat met sy oorblyfsels die patroon en die beeld van die stad bepaal ... Die ou Rome waak steeds oor die nuwe." (Hierdie is die slotsin van die stuk, op. p. 14.)
42. Vgl. bv. Henderson, W.J. The imagery of Horace's Odes. D.Litt.-proefskrif, Universiteit Stellenbosch, 1970, p. 19-20.

Die kind

Ian Raper

U naam klink nou nog vir my vreemd,
ek hoor U stem in kerksang teem
en vir U skrif is my begrip
'n dowwe oog en huiwerlip.

Hier in U klas is ek benoud,
my leerlinghande stram en koud
en in U huis is ek 'n gas:
ontuis, wanaangepas.

Eers as ek eensaam op die bult
die aand ervaar, die stad verguld

en die gesamentlike ruising hoor
wat rookwolk en die afstand smoor,

verstaan ek beter wat ek kry,
is daar 'n soort van moontlikheid vir my.

Rustoord geen rus vir Marnix Gijsen

George Claassen

Met die publikasie van Marnix Gijsen se laaste twee werke, *Rustoord* (1979) en *De loopgraven van Fifth Avenue* (1980) kan 'n mens die vraag stel: wanneer begin 'n kunstenaar se ouderdom hom in so 'n mate beïnvloed dat hy nie meer kuns van gehalte lewer nie? Dit is 'n vraag wat van mens tot mens kan verskil; so hoor 'n mens dikwels dat iemand "uitgeskryf" is, dat sy beste dae verby is, byna soos dié van 'n rugbyspeler wat nie meer vinnig genoeg is om by die losbal te kom nie. Die verband tussen ouderdom en kunsproduksie moet relatief wees as die loopbane van kunstenaars soos Michelangelo (1475-1564), Guiseppe Verdi (1813-1901), Joost van den Vondel (1587-1679), Willem Kloos (1859-1938) en Gijsen (gebore 1899) betrag word. Kloos het nes die komponis Gioacchino Rossini (1792-1868) geen kunswerke van gehalte in die laaste vyf-en-twintig jaar van sy lewe geskep nie; hierteenoor was Verdi, Vondel en Michelangelo tot laat in hulle lang loopbane suksesvol as skeppende kunstenaars. Vondel het op gevorderde ouderdom steeds werk van gehalte gelewer met dramas soos *Adam in Ballingschap* (1664) en *Noah* (1667).

Marnix Gijsen is een van die veelsydigste en produktiefste skrywers in die Nederlandse taalgebied. As digter, essayis, rubriekskrywer, prosaïs en dramaturg lewer hy die afgelope 62 jaar bydraes van wisselende gehalte tot elkeen van genoemde genres. Hy debuteer in 1916 met 'n reeks opstelle "over de wantoestanden op taalgebied in het Jezuïtencollege St.-Ignatius"[1] wat in *Het Vlaamsche Nieuws* verskyn. In 1917 word dit in brosjurevorm gepubliseer met die titels, *Studenten oordeelt* en *Een noodkreet.* Gijsen "debuteerde dus niet als dichter maar als politiek pamfletist."[2]

In 1919 verskyn 'n lang gedig in vrye vers, *Lof-litanìè van St.-Franciskus van Assisi* en in 1925 sy eerste digbundel, *Het Huis.* Vir die volgende 22 jaar verskuif Gijsen die digter op die agtergrond en lewer hy hoofsaaklik essays wat gebundel word in *Ontdek Amerika* (1927) en *Odysseus achterna* (1930). As literêre kritikus lewer hy gereeld bydraes tot *De Standaard;* dié essays word later gebundel in onder andere *Peripatetisch onderricht* (1938).

In 1947 verskyn *Het boek van Joachim van Babylon* wat Gijsen dadelik vestig as een van die belangrikste prosaïste van die Lae Lande. Maar sedert die verskyning van *Joachim van Babylon* volg nog twintig romans of novelles binne 'n tydperk van 32 jaar. Tussen 1947 en 1954 verskyn agt romans uit sy pen — een elke jaar. Hy skryf ook kortverhale wat gebundel word in onder andere *De diaspora* (1961) en *De grote god Pan* (1973), asook 'n verdere digbundel, *The house by the leaning tree* (1962). Ander nie-fiktiewe prosa word gebundel in *Biecht van een heiden* (1970), *Terug van weggeweest* (1974), *Uit het Brussels getto* (1978) en sy jongste werk, *De loopgraven van Fifth Avenue* wat in die vorm van memoires geskryf is. In 1968 verskyn 'n drama uit sy pen, *Helena op Ithaka.*

Op 20 Oktober 1979 het Gijsen (die skuilnaam van dr. Jan-Albert Goris) in Brussel sy tagtigste verjaarsdag gevier. In dieselfde jaar word *Rustoord,* sy eerste roman sedert 1974 gepubliseer — 63 jaar nadat hy as "politiek pamfletist" gedebuteer het en 32 jaar ná *Joachim van Babylon.*

*Rustoord** is 'n roman in die kenmerkende Marnix Gijsen-tradisie: dit is kort, so kort dat 'n mens dit moontlik 'n novelle kan noem; die verhaal word deur 'n ek-verteller meegedeel (soos in agtien van Gijsen se ander langer prosawerke[3]); die ironie speel 'n belangrike rol in die struktuur van die verhaal; 'n motto word vooruitskouend soos in vele van sy ander romans gebruik as vertrekpunt vir die verhaal (vergelyk byvoorbeeld die rol wat die motto speel in *Joachim van Babylon, Klaaglied om Agnes, De vleespotten van Egypte, De lange nacht* en *Harmágedon);* die bekende temas van vroeëre werke word in *Rustoord* met variasie aangebied: die naaktheid van die mens voor die aftakeling van die ouderdom (vergelyk in hierdie verband *Telemachus in het dorp, Goed en Kwaad* en *De oudste zoon),* die stryd tussen goed en kwaad wat in al Gijsen se prosawerke soos 'n goue draad nagespeur kan word, asook die sinisme teenoor en afvalligheid van God en Sy Kerk (in hierdie verband veral die Rooms-Katolieke Kerk). Hierdie afvalligheid en sinisme ontwikkel progressief in Gijsen se werke en bereik in *De afvallige* 'n hoogtepunt. Sinsnedes soos "Die onzin van het Evangelie ..." *(Rustoord* p. 14) en "het hart bitter als balsem, ben ik godslasterend het leven ingegaan ... *(Klaaglied om Agnes* (p. 113)) kom herhaaldelik in gewysigde vorme voor in die mond van Gijsen se ek-vertellers.
Soos 'n mens Gijsen se tweede roman, *Telemachus in het dorp,* 'n verhaal oor die jeug kan noem, die jare van 'n kind en die invloede wat 'n kind se lewe kan stuur, so is *Rustoord* 'n verhaal oor die ouderdom, "die atmosfeer van verval en verrotting, die obsessie van de dood" (p. 103). Maar terselfdertyd stem *Telemachus in het dorp* ook ooreen met *Rustoord,* want *Telemachus* se ek-verteller is "vóór het gebruik van mijn eerste scheermes al vertrouwd ... met de dood en de walm van langzaam rottende ingewanden" (p. 131).
Rustoord is die verhaal van 'n afgetrede begrafnisondernemer van Detroit wat na Europa terugkeer om sy laaste jare in die land van sy herkoms deur te bring. Ook hier kom die leser dus — hoewel net in 'n beperkte mate — in aanraking met 'n kenmerk van heelwat van Gijsen se romans, nl. die kontras tussen die Ou Wêreld — die milieu van romans soos *Telemachus in het dorp, De man van overmorgen, Klaaglied om Agnes, Ter wille van Leentje* en andere — en die Nuwe Wêreld, die V.S.A. in romans soos *Goed en Kwaad, De vleespotten van Egypte, De afvallige, Hermágedon, Het paard Ugo* en *De kroeg van groot verdriet.*
De hoofkarakter, Schamelhout, laat vroeg reeds duidelik blyk dat die dood vir hom niks is nie: "Ik wil maar betogen dat de dood voor mij geen bijzondere verschrikking had. Ze was in mijn bestaan gewoon routine" (p. 11).

* Nijgh en Van Ditmar, Den Haag, 1979.

Schamelhout kom as karakter in vele opsigte ooreen met Hugo Walters van *Goed en Kwaad.* Walters word geleidelik betrek by die lotgevalle van sy dronkmansbuurman, Harry Talmadge, in so 'n mate dat hulle in "elkaar overvloeit als twee retorten" en "als Siamese broeders verbonden waren" (p. 103). Ook Schamelhout word geleidelik betrek by die lewens van sy medegaste in die rusoord. Hy gaan gereeld een keer per jaar in Bonay, 'n Switserse bergdorp, vakansie hou. Toe hy een jaar terugkeer, moet hy tot sy ontsteltenis vind dat die hotel waar hy altyd tuis gegaan het, omskep is in 'n rusoord vir siekes wat van ernstige operasies herstel of pasiënte wat net bloot wil rus.
Schamelhout is gewoond om 'n buitestaander te wees: "... wie ons beroep uitoefent (wordt) zowat als een melaatse beschouwd" (p. 10). Vir jare lank het hy as begrafnisondernemer 'n eensame bestaan gevoer en selfs nie getrou nie "ter wille van dat verdomde beroep van me" (p. 13).
Maar as afgetredene begin hy (of hoop hy) om "normaal met allerlei mensen" (p. 12) kennis te maak. Hy word in 'n sekere sin soos die heilige Brandane wat al reisende die wêreld verken en die wonders daarvan neerskryf, selfs al moet die onaangename dinge, die "lintdraak, kroeskop en likkewaan"[4] (in Schamelhout se geval die onvermydelike aftakeling van die ouderdom en alles wat daarmee gepaard gaan) waargeneem en beskryf word: "Geschuwd door de levenden, was ik, in al die jaren, feitelijk alleen vertrouwd met de doden ... Ik kwam na mijn terugkeer tot de ontdekking dat ik in feite de levenden niet kende. Ik ondervond een wanhopig verlangen om normaal met mensen, levende mensen om te gaan. Daarom ben ik een soort zwerver geworden" (p. 13).
Maar die ironie van Schamelhout se reis na "levende mensen", sy soektog na lewe en sy vlug van sy verlede wat met die dood verband gehou het, is dat hy in 'n vakansieoord beland waar die dood immer teenwoordig is. Op dieselfde verdieping as sy eie kamer, woon drie ou dames wat die een ná die ander tydens sy verblyf sterf. Ook die ontmande Van Veen sterf wanneer hy selfmoord pleeg. Dit word vir Schamelhout gou duidelik dat hy nie in 'n vakansieoord is nie, maar in "een dantesk inferno" (p. 53) waar hy 'n toeskouer is. Hy weet dat hy daaruit kan ontsnap, "maar ik wilde niet. Ik ben een masochist en ik leef pas echt als ik gekweld word door anderen en doorgaans natuurlijk door mezelf" (p. 54).
Schamelhout berus hom egter nie in die toestand nie, want in stryd met die reëls van die rusoord smokkel hy 'n draagbare radio in sy kamer in, eis dat hy 'n sleutel vir sy kamer kry wat nie aan ander "gaste" beskore is nie en verbruik selfs stilletjies alkoholiese drank. Tog kan hy nie van die onderwêreld ontsnap nie: "zo zacht moet ik het apparaat laten spelen dat Mozart en Bach vanuit de onderwereld van het verleden in mijn oor fluisteren" (p. 55). Die idee dat die rusoord 'n onderwêreld, 'n inferno is, word herhaaldelik deur Schamelhout beklemtoon (pp. 54, 95 en 120), maar te midde van hierdie atmosfeer, vind funksionele groei in Schamelhout se karakter plaas: hy is nie eens bereid om die hinderlike insekte wat om sy kamerlig dwarrel, dood te maak nie want in "dit huis

van de dood wordt elk leven, hoe miniscuul ook, voor mij heilig" (p. 59). Hy het behoefte aan geselskap en "wilde wat anders zien dan wrakken en kreupelen" (p. 61). Tog vertrek hy nie, al tel hy sy "dagen hier af als een soldaat in 't leger" (p. 66).
Te midde van hierdie betrokkenheid by die dood, strewe Schamelhout dus na die lewe en dié strewe vind uiting in besoeke aan Bernadette, die klein dogtertjie van mademoiselle Garance wat vir hom die toonbeeld van bruisende lewe word, die kontras met sy omgewing van aftakeling en dood. Gijsen skep in hierdie verband 'n treffende kontras tussen die naaktheid van Bernadette ("zag, rozig, poezelig, als fijn geaderd marmer" — p. 50) en dié van een van die ou vrouens wat Schamelhout half naak in gang raakloop ("dat gruwelijk scharminkel ... deze monumentale mummie" — p. 25).
Schamelhout is getuie van "de diverse manieren waarop de menselijke geest en het lichaam kunnen aftakelen" en hy kan nie anders as om te dink dat "een atoomcatastrofe ten slotte nog een nette oplossing zou zijn" (p. 77) in vergelyking met die aftakeling van die mens wat hy in die rusoord waarneem. Vir hom word die rusoord 'n "dodenrij" (p. 78), 'n "octopus" waar hy "al meer en meer bekneld(wordt) door de vangarmen van allen die hier op de dood wachten" (p. 79).
Die negatiewe invloed van die dood rondom hom veroorsaak dat Schamelhout meer en meer "door de doodsgedachte bezeten werd" (p. 85). Om van hierdie misrabele wêreld te ontsnap, begin hy elke aand "pruneau" drink. In die dagboek van sir Walter Scott vind hy dan die woorde: "Life would not be endured were it seen in its reality" (p. 91) — wat ook die motto van *Rustoord* is. Ongelukkig is Schamelhout wel verplig "de realiteit van het leven te zien in zijn gruwelijkste gedaante" (p. 91), maar die wete dat hy binnekort uit die rusoord sal vertrek, gee hom moed.
Schamelhout se besoeke aan die kleine Bernadette en sy ontvlugting met behulp van sy radio en drankies elke aand besorg hom die durf om uit te hou. Tog raak hy betrokke en help hy die ou regter om te ontsnap uit die rusoord sodat hy met 'n jong meisie kan gaan trou. Met hierdie daad verbind Schamelhout hom aan die lewe, maak hy hom los van "die atmosfeer van verval en verrotting, die obsessie van de dood" (p. 103). Wanneer die sterwende monsieur Pirard hom vra om vir hom alkoholiese drank te gaan koop, drink Schamelhout die meeste self uit, deins hy terug van die dood en besef bitter dat sy rol in die rusoord een "van God de vader" is (p. 116), 'n toeskouer van lewe en dood, maar ook 'n betrokkene.
Die groei in Schamelhout as karakter word voltrek met sy vertrek uit Bonay: hy gaan na Genève want daar "vierde de jeugd hoogtij, daar was geen ziek of gehandicapt wezen te zien. Het krioelde er in het mooie park van kinderwagen en jonge moeders" (p. 120).
Gijsen gebruik ten slotte 'n epiloog om Schamelhout se vlug van die dood na die lewe te karakteriseer: indien die leser miskien in die herfs langs die Como-meer 'n ou man sien sit wat na die jong, mooi meisies kyk, moet hy weet dit is "uw dienaar" (p. 127): "U zult ver moeten zoeken om een man van zijn leeftijd te vinden die gelukkiger is dan deze

oude heer die er 'nog' goed uitziet" (p. 127). Dit is opvallend dat die epiloog deur 'n alwetende verteller meegedeel word. Op dié wyse word op 'n objektiewe wyse gestalte gegee aan Schamelhout se vlug na die jeug, die lewe.

Met *Rustoord* toon Marnix Gijsen weer eens dat ouderdom nie noodwendig die gehalte van 'n kunstenaar se werk hoef te beïnvloed nie, want met hierdie werk handhaaf Gijsen 'n standaard wat goed vergelyk met die hoë gehalte van sy vroeëre prosawerke. *Rustoord* bewys dat Gijsen nog nie as kunstenaar begin rus het nie.

Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing

Bronnelys

1. Marnix Gijsen: *De leerjaren van Jan-Albert Goris,* pp. 9-11.
2. Ibid., p. 18.
3. Net *De lange nacht, De parel der diplomatie* en *De val van zijne excellentie Minister Plas* word in die derde persoon vertel.
4. D.J. Opperman: "Man met horries" in *Engel uit die klip.*

Die kontrei is so holrug gery

J.K. Visser

die geel dag skop weer
die nag na agter en met dié geboorte
staan 'n digter en dink
soos byvoorbeeld:
nêrens spoeg 'n nag sy beechies
so klewerig oor die kontrei nie
maar hierdie rond gekontrei moet
stop ter wille van omgewing
bewustheid van nuwe taalreëls
soos plat bome onder die bleek dag
maar dis my wêreld die
soos gesigte binne gesigte
jissus het julle al gedink
hoeveel balpunte ons teen hierdie duine
in halms geknak het
en sien julle hierdie gras
trap donders sommerso dood
as almal ineen gebed op hoorsê wag
maar dis my kontrei of liewer
ter wille van omgewingsbewustheid
my omgewing, die plek waar nag
hereweet nie sommer net kou nie want
hulle sê senuwees het met die laaste reëns
sommer blindelings opgeskiet
en tot skande besoek ek die kol
so af en toe met walle langs
dis sulke lang gestileerde kurwes
en as mense probeer lees
sluip ek met die gebukkende bome langs
die sole af en vrees
vir sagtebande se goue blaaie

óf soos byvoorbeeld:
onse vader in die hemel
laat u wil geskied want
my woord skiet te kort
om 'n arbitrêre sin te pen
net, my kontrei is 'n slapende naakvrou
en daarby alleen
gelaat, gesig op gesig

Aantekeninge oor die rym in *Onderdak*

M.J. Prins

"Wat doen my rym dan?" — Kwiksilwertong

'n Opvallende struktuurkenmerk van die gedigte in Elisabeth Eybers se *Onderdak* is die funksionaliteit van die rym.

1. Herhaling van die rymklank:

In "Die Enkeltaak", waarmee die bundel open, staan die "stolling" waaroor die gedig dit het, uitgedruk in die hardnekkige *oë* — rym wat in die kort middelste vers van elke strofe voorkom. Die spreker en haar geliefde beleef in "Mislukte afspraak" eweneens 'n soort "stolling": Hy kan haar nie besoek nie, want "alle strate is met ys bestreel". Terwyl die mens hier deur die natuur aan bande gelê is, bly die natuurding (die meeu) self vry: "'n bitter lugruim gun hom vry verkeer". Hierdie spanning tussen gebondenheid en vryheid vind 'n neerslag in die rym: Die *ee*-klank kom in vyf van die ses rymwoorde voor; daarenteen ontbreek dit in *willekeur,* wat op die beweging van die meeu slaan en wat slegs lossies met *weer* rym. Die *eel* - rym in die tweede strofe beur verder in teen die *eer*-rym in die ander twee strofes.
"Verraad" is nog 'n gedig waarin dieselfde rymklanke (hier *-een* en *-ek*) herhaaldelik voorkom. Hierdie gedig handel oor iemand wie se lewe 'n voortdurende "kom en gaan" was, as gevolg waarvan hy altyd alleen was, selfs in die dood. Die kontrasterende begrippe *alleen* en *gesprek* word sterk deur die rym gereleveer. *Alleen* staan in die eerste vier reëls in die rymposisie, waarna dit gevolg word deur *gesprek.* Op laasgenoemde rym *vertrek, gewek, uitgestrek* en *ontdek.*

2. Kernbegrippe in die rym:

In talle gedigte in *Onderdak* staan die kernbegrippe in die rym. 'n Voorbeeld is "Bronté, Dickinson en kie", waarin die begrippe *dis, teer* en *floreer* in die rym voorkom. Hierdie woorde is wat hulle betekenis betref op mekaar afgestem. Binne die konteks van die gedig is hulle bowendien sleutelbegrippe. *Dis* staan in verband met die verletterliking van die uitdrukking "eating one's heart out". *Teer* hang hiermee saam, terwyl *floreer* 'n ironiese kontras daarmee vorm, sowel as met *wegkwyn* in dieselfde reël.
In "Die tweede winter" het die aangesprokene betyds voorsorg getref teen 'n onverwagte afwesigheid van sy geliefde. *Eis, terugbetaal, tekort* en *opgegaar,* wat in die rym staan, verteenwoordig sleutelbegrippe in die gedig. (Die basiese spanning in die vers is dié tussen gebrek en oorvloed.) Dieselfde gebeur in "Redder", waar die rymwoorde *faal* en *red* die grondliggende spanning verwoord. *Faal* rym met *paal* wat op die hy se behoefte aan redding dui. *Red* rym met *(nodig) het* — verwante begrippe binne die konteks. Volgens hierdie gedig het die

mens wat ander red, self ook redding nodig.
"Métier" is 'n gedig oor die onmoontlikheid daarvan om die werk van 'n vitaal lewende mens na sy dood ná te speur. Die ontglippende waaroor die gedig dit het, staan in die rym in die volgende woorde uitgedruk: *te-buite-gaan, draai, vlug, slingerspoor, verloor* en *op pad.*
Ook in "Wag" kom die kernwoorde in die rym voor: *sag/hou / vrou/ wag.* Vir die spreekster in hierdie gedig het slegs een reaksie oorgebly nadat haar geliefde deur die dood weggeneem is: om te wag. Deur die rym gryp die slotreël terug na die eerste reël. Daardeur word die betekenis van *wag hou* verletterlik: Terwyl die aarde die geliefde omarm, d.w.s. vashou, hou die spreekster as't ware "die wag vas". Terselfdertyd wys die *hou* van die slotreël terug na die rympaar *hou/ vrou* in die voorafgaande reëls.

3. Die rym op groot afstand:

Die wyse waarop die afstand tussen die rymwoorde in *Onderdak* afgewissel word, is interessant en funksioneel. Daar is aan die een kant gedigte waarin woorde oor 'n groot afstand met mekaar rym. 'n Goeie voorbeeld hiervan is "Huis te koop" waarin *bruidegom* (reël 2) eers in reël 10 met *gekom* rym. Hierdie vertraging is ekspressief. Die ek van hierdie gedig het tot die slotsom gekom dat sy sal moet afskeid neem van die gestorwe minnaar indien sy werklik 'n tuiste in die aardse wil vind. Dat die rym op *bruidegom* sewe reëls wegbly, demonstreer die feit dat die spreekster inderdaad sonder bruidegom "gekom" het.
In "Oase" staan die rymwoorde aanvanklik ver uitmekaar. *Huis* (reël 1) wat binne die konteks van sowel die gedig as van die bundel van groot belang is, rym eers in die agtste reël met *vuis.* Tussen *bome* en *droom* wat weliswaar in opeenvolgende reëls staan, het ons grotendeels met halfrym te make. Die twee reëls waarin hierdie woorde voorkom, word bowendien deur 'n strook wit geskei. *Kans* (reël 4) rym met *Frans* (reël 9); *lawe* (reël 5) met *kabbelhawe* (reël 10); *besonderhede* (reël 6) met *lede* (reël 12); *profiel* (reël 7) met *siel* (reël 11). Hierna vind ons *aangeland, hand* en *buitekant* binne die bestek van vier reëls.
By nadere betragting blyk die funksionaliteit van hierdie nader aan mekaar beweeg van die rymwoorde aan die einde van "Oase". Dit gaan hier om die vitaal lewende mens as toevlug (oase) teen 'n woestynlewe. Hierdie geliefde word aanvanklik oor 'n afstand gesien. In die *nou* van die gedig leer die ek egter "nadere besonderhede" omtrent hom, "hy wenk dat ek moet nader". Die nader kom aan die geliefde word gesimboliseer deur die rymwoorde wat nader aan mekaar staan.
Ook in "woordeskat" is daar aan die een kant die rymwoorde wat ver uitmekaar lê en aan die ander kant dié wat op kort afstand rym. Tot die eerste groep behoort *mekaar* (reël 4) en *aanvaar* (reël 12); *leer* (5) en *keer* (8); *gesink* (10) en *gedink* (14); *ontwyk* (13) en *praktyk* (22). Tot die tweede groep: *lektuur* (1) en *uur* (2); *weet* (6) en *meet* (7); *degensluk* (17) en *stik* (18). Grensgevalle is dié waar die rymwoorde in opeenvolgende reëls voorkom, maar deur die strofe-indeling geskei word: *nog* (15) en *tog* (16); *posodinie* (20) en *teorie* (21).

Hierdie teenstelling tussen die rym op kort afstand en dié op lang afstand is nie slegs vormkonstituerend nie, maar ook ekspressief. Dit sinjaleer die spanning tussen die intieme en die verwyderde in die gedig. Dit gaan in "Woordeskat" enersyds om die intieme samesyn met 'n geliefde in die "uur/van mymerende praat"; andersyds om die groot afstand tussen "teorie" en "bloedende praktyk": Die verhouding tussen taal en lewe is analoog aan dié tussen teorie en praktyk.

4. Die rym en die strofe-indeling:

Verwant aan "Woordeskat" (wat die rym betref) is die ander gedigte in die bundel waarin die rym as't ware teen die strofe-indeling inbeur, die skeiding tussen strofes probeer ophef. 'n Interessante voorbeeld is "Ter Sake". Dié gedig bestaan uit ses tweereëlige strofes. Hierdie strofes word deur die sintaksis in drie groepe van twee gegroepeer. Die rym ondersteun hierdie groepering: *het* (str. 1) rym met *alfabet* (str. 2); *keer* (str. 3) met *leer* (str. 4) en *sê* (str. 5) met *lê* (str. 6). Tweeledigheid is 'n dominante struktuuraspek van dié gedig.
Hierdie tweeledigheid simboliseer die ek-jy-verhouding waaroor die gedig basies handel: Die ek moet van die jy "'n huistaal/vir hierdie lewe leer". Die ek is iemand wat (soos Lasarus) uit die dood opgestaan het tot 'n nuwe lewe. Die terugkeer uit die dood ervaar sy as die oorgang van 'n primitiewe oerbestaan na die beskaafde wêreld. Die jy is egter tuis in "hierdie lewe" en daarom is die name van die dinge vir hom baie bekend.
Die twee strofes van "Verbond" word baie heg deur die rym verbind. Die drie reëls van strofe 1 rym elkeen telkens met die ooreenstemmende reël van strofe 2. Aan die ander kant word die strofes nadruklik geskei, nie alleen deur die punt aan die einde van strofe 1 nie, maar ook deur die wit. Kyk 'n mens na die betekenis van die gedig, blyk dit dat hierdie struktuurkenmerk simboliese waarde het. Vir die ek van die gedig bestaan die gevaar van onderhorigheid indien sy haar deur die jy laat bind. Dié spanning tussen vryheid en gebondenheid waaroor die gedig handel, word gedemonstreer deur die wyse waarop die rym die losstaande strofes met mekaar verbind.
In "Niets van uw dienst?" gryp *bowendien* (str. 2) terug na *voorsien* (str. 1). Die ek van hierdie gedig het geen behoefte aan die "allemanslag" van die son nie omdat sy reeds kontak gemaak het met *homo sapiens*. Mede as gevolg van die feit dat *voorsien* deur 'n punt sowel as 'n strook wit gevolg word, terwyl *bowendien* in 'n enjambementsposisie staan, word die transedering van die surrogaatgeluk (soos deur die son verteenwoordig) in die rym weerspieël.
In die sonnet "Akkoord" word die twee kwatryne nie deur die rym onderling tot 'n oktaaf verbind nie. Die twee tersines word egter wel deur die rympaar *swig/sig* verbind. Hierdie vormverskil tussen die oktaaf en die sekstet ondersteun en sinjaleer die betekenisverskil: In die oktaaf gaan dit om 'n gebrek aan harmonie tussen die ek en die jy. Die ek is 'n "wankelaar" wat haar "ou houvas verloor" het, terwyl die jy "heelmaker, opspoorder van verband, ontleder, agtervolger, agonis" is.

In die sekstet gaan dit om die harmonie wat uit hierdie "friksie" voortkom.
Die twee strofes van "Opname" word deur die rympaar *gee/betree* verbind. Daarbenewens het ons paarrym in die eerste twee reëls van elke strofe. Dit bring mee dat elke strofe aanvanklik 'n geslote geheel vorm om dan weer respektiewelik uit te reik (str.1) en terug te gryp (str. 2) na die ander. Hierdie rympatroon simboliseer die ek-jy-verhouding waaroor die gedig handel. Dit is in hierdie verband insiggewend om die voorkoms van *jy* en *my* na te gaan: *jy* staan in reël 1 en 5; *my* in reël 2, 3 en 6.

5. Die rym op kort afstand:

Teenoor die gedigte waarin die rymwoorde ver van mekaar staan, kry mens dié wat op kort afstand rym. In die eerste plek is daar dié gedigte waarin paarrym 'n funksionele rol speel. 'n Voorbeeld hiervan is "Ode aan kontroleur De Laar", wat uit 15 koeplette bestaan en waarin die paarrym beklemtoon word deur die manlike rym. Die spanning en konflik tussen die spreker en kontroleur De Laar word effektief deur die koeplette gedemonstreer. Die manlike paarrym ondersteun die heftige emosies wat in die gedig uitgedruk word.
In "Kwiksilwertong" het ons 'n interessante kombinasie van die rym op kort afstand met dié oor lang afstand. Albei hierdie procédés word hier maksimaal benut. Wat eersgenoemde betref, het ons in die eerste sowel as in die laaste strofe met paarrym te doen. Die kort versreëls verminder verder die tydsverloop tussen die verskillende rymwoorde. Daarbenewens sit die gedig vol alliterasie en assonansie. Die vyf strofes van die gedig word deur die rym in drie groepe (2-1-2) verdeel, (Daarbenewens word die *y* van *termyn* in *slym* en *rym* geassoneer.) Dit alles maak die rym in "Kwiksilwertong" hoogs opvallend. Weer eens staan die rym in diens van die betekenis: Die asemlose "dans" van die rym (waarna die slotstrofe verwys) word so in die rym self weergegee.
Die rymskema in "Vers vir die afwesige" is omarmend. Hierdie soort rymskema berus uiteraard op die teenstelling tussen rym-op-kort-afstand en rym-op-groter-afstand. Die rymwoorde in die tweede en derde reël volg onmiddellik op mekaar en skei terselfdertyd dié in die eerste en laaste reël. Die "inkeer" en "aandrang" waarna in strofe 2 verwys word, staan op hierdie wyse ook in die rym uitgedruk.
In die slotstrofe domineer die rym op kort afstand opeens:

... My *huis*
verd*uis*ter die get*ui*enis oord*ag*
van *a*lles wa*t* na *'n* gest*a*lte sm*a*g
en sl*uit* t *a*gter jou wegg*aa*n soos 'n v*ui*s.

Die "huis" waarna hier verwys word, is die gedig self, die "vers" van die titel. Dit word mede deur die klank gesinjaleer: Waar die gedig eksplisiet oor homself handel, "praat" dit ook die duidelikste in sy klanklaag.
"Nomadepaar" is nog 'n gedig waarin die rymklanke mekaar baie vinnig opvolg. Dit bestaan uit vyf kort reëls waarvan die eerste twee en die

laaste drie respektiewelik rym. Daarbenewens rym die woorde aan die einde van die versreëls met woorde of woorddele elders in die gedig. Volgens hierdie gedig vind die mens in die liefde 'n brose maar kosbare toevlug teen sy woestynbestaan. Die geestelike harmonie waaroor die gedig handel, word weerspieël in die maksimum aan klankharmonie wat dit vertoon.

6. Ordenende funksie van die rym:

"Eva en haar man" is 'n gedig wat die spanning tussen Eva en Adam tot dié tussen chaos en orde herlei. Eva dink nog dikwels terug aan die verwarring wat sy "vlak voor die groot verhuising" beleef het. Adam, daarenteen, is die bron van "aartsvaderlike spreuke", d.w.s. van die ordenende wysheid. Hy vergeet die chaos en is besig om orde te skep. Sý strewe na orde kan háár geluk egter nie bedreig nie.
Op ironiese wyse word die ordende funksie van die rym juis in hierdie gedig maksimaal benut. Elke strofe bestaan uit vier reëls met rymskema abba. Omdat die rym deurgaans manlik is, verkry hierdie hegte rymorganisasie besonder veel klem.

7. Rym en gedagte:

In die sonnette wat in *Onderdak* voorkom, is die rymskema eweneens funksioneel, soos ons m.b.t. "Akkoord" reeds aangetoon het. Die rymskema abab cdcd eff egg verdeel "Liefdesverhaal" in twee kwatryne en 'n sekstet. Hierdie verdeling val saam met die gedagtestruktuur: Die eerste twee strofes handel oor die mans en die laaste twee oor die seuns.
"En daarna" se rymskema sien soos volg daaruit: abba cddc efe gfg. Soos by "Liefdesverhaal", verdeel die rym die gedig in twee kwatryne en 'n sekstet. Hierdie verdeling is funksioneel: Die eerste kwatryn handel oor die herstelde paradystoestand van die hede; die tweede besin oor die sonderlinge van 'n dergelike transendering van die tyd. Voortplanting is die kerngedagte van die sekstet: Hoewel die ons van die gedig nie meer tot voortplanting in staat is nie, gaan hulle voort met die "verwekkingsritueel". Die verdeling in twee tersines is eweneens sinvol: In die eerste is voortplanting die dominante gedagte; in die tweede gaan dit om die verwekkingsritueel. Die *v*-alliterasie bind die sekstet tot 'n akoestiese eenheid en releveer die woorde *voortplanting, formele vrugbaarheid, verwondering* en *verwekkingsritueel.*
"Eva en haar seuns" handel oor die polêre spanning tussen "dromer" en "man". Eva hou nie daarvan dat Abel, die dromer, sy afkeer in Kain, die manlike mens, so duidelik toon nie. Sy vrees Kain se wraak op hierdie afkerigheid. Dié polêre spanning word deur die rym gereleveer, as gevolg waarvan *vroom* en *droom, sweet* en *weet, moed* en *bloed* en *man* en *dan* op mekaar betrek word. *Vroom, droom* en *weet* staan in verband met die droommotief en *sweet, moed* en *bloed* in verband met die "man"-motief.

8. Afwesigheid van die rym:

Die rymbewustheid in *Onderdak* maak die enkele gevalle waar die rym 'n reël of wat laat vaar word, besonder opvallend. In "Ombou" gaan die rym tydelik verlore wanneer die ontreddering waaroor die gedig handel, sy hoogtepunt bereik: *opraap* (reël 16) rym nie met 'n ander woord nie. Die kerngedagte van "Hy is nie hier nie" is dat die vry mens, dié persoon by wie "alles ... planmatig uit die band spring", ongebonde bly tot selfs in die dood. In die slotreël, waarin die ongebondenheid van die hy tot 'n hoogtepunt gevoer word (hy wou selfs "sy eie uitverkiesing kies"), gaan die rym as bindmiddel eweneens verlore.
Die rym is een van die mees ekspressiewe elemente in *Onderdak.* Ek noem ten slotte nog die wyse waarop die kruisrym in "Pouse" die "kruising" waaroor die slotstrofe dit het, simboliseer; die strewe na enkelvoudigheid in "Verset" wat deur die herhaling (tot drie keer) van die rymklank in die onderskeie strofes gedemonstreer word; en die sterk enjambement as gevolg van die manlike rym in "Aan 'n ruim sewentigjarige", wat die oorskryding van "die perk" in die versklank en -beweging voelbaar maak.

Ope vraag
G.F. Marais

Oom Bertie het gemeen
ons is alleen
op hierdie stil planeet;
tog is daar dalk iets
maar anders as die dominee dink

Ou meneer Kessler het gesê
ai tog mieste Merê
joele dienk die Messias
was al hier
oens weer, dienk
Hy koem nog

Kerneels — hy kom van Garies —
gôi petrol in en vra
Oubaas, wie
sillie antwore gie?

Rymkroniek van 'n Rebel

D.J. Hugo

Die Burger Opstand, 1914 — 1915 deur D.F. Naude is 'n merkwaardige boek vir Afrikaans. Dit is die berymde dagboek van 'n Vrystaatse rebel — die enigste dagboek van dié aard waarvan ek weet.
Die boek wat privaat uitgegee is (sonder jaartal[1]), beslaan 72 bladsye met paarrymende versreëls wat kwatryngewys in 'n dubbelkolom gedruk is. Die getal kwatryne per bladsy wissel tussen 15 en 20. Hierdie variasie is die gevolg van opskrifte op die patroon van subkoppe in 'n koerantberig. Op pp. 64-65 tref mens 'n gedig van 69 reëls oor genl. Beyers aan met sy eie verspatroon en met die voorletters B.H. daarby. Laat mens hierdie gedig buite rekening, bevat die dagboek 5,167 reëls. Benewens die genommerde bladsye is daar ook 10 ongenommerdes met foto's van die skrywer en ander rebelle.[2]
Volgens die dagboek was Naude woonagtig in die distrik Frankfort in die Vrystaat. Hy het saam met ander Frankforters[3] gedurende Oktober/November 1914 gerebelleer. In Desember word hy gevang en na die Kimberley-kamp gestuur, waar hy vyf maande (tot 20 Mei 1915) bly voordat hy vrygelaat word. Die lang dae in die kamp bied hom genoeg tyd om 'n dagboek-op-rym te hou. Die dagboek beskryf ook sy vrylating, die treinreis huis toe en die verkiesingstryd op Frankfort ná die rebellie.
Benewens die geskiedkundige en taalkundige waarde wat die boek mag hê,[4] is die "Middeleeusheid" daarvan interessante stof vir die letterkundige. (Die reedsgenoemde paarrymende versreëls is byvoorbeeld kenmerkend van die Middeleeuse epiek.) Dit is dan ook die oogpunt waaruit ek dié stuk ongekunstelde letterkunde wil beskou. Die boek se literêre ongesofistikeerdheid spreek onder meer uit die onverklaarbare verwisseling van die derde en eerste persone meervoud (veral in die oorvertelde verhale), asook van die hede en verlede (toe — nou; hier — daar). Verder is dit interessant dat ondanks die klaarblyklike enjambering van 'n sin van een strofe na 'n volgende in sekere gevalle, die digter die dwang van die kwatrynvorm so sterk aanvoel dat hy konsekwent die eerste kwatryn met 'n punt eindig en die tweede met 'n hoofletter begin. (Of moet mens hierdie eienaardigheid tog die drukker ten laste lê, ondanks die aangehaalde versekering van die "Voorwoord"?)
Onder die opskrif "Die Opstand" (p. 2) begin Naude sy dagboek met 'n oproep tot die leser/hoorder:

Waar regte Afrikaners woon,
  van Kaap tot in Transvaal
kom hoor myn lied van die Unie slag
  in "ware" Afrikaanse taal.

Wel dan, open hart en oor
  wyd aandach aan myn lied,
en hoor wat met ons rebelle
  onlangs hier het geschied.[5]

Hierdie twee strofes is die enigste met gebroke rym(abcb) en inspringende versreëls, wat hulle as aanhef duidelik onderskei van die res van die vertelling wat in paarrym en met 'n ongebroke kantlyn geskied. (Dié aanhef is uiteraard agterna toegevoeg.)

Die aanspreek van die leser word dwarsdeur die dagboek volgehou en skep 'n besonder vertroulike sfeer waarin dit maklik is om die leser tot simpatie en instemming oor te haal. Só lees mens byvoorbeeld in die derde kwatryn:

In Oktober maand was dit gewees
wat jullie verder self sal lees,
dat ons op De Wet syn stem
rebelle aan elkaar moes klem.

Dikwels word die "jullie" vervang met "broeders" (pp. 4, 6, 9, 29, 31, 38, 55, ens.) — een maal selfs met "broeders, susters" (p. 35). Soms gebruik hy ook "mense" (pp. 8, 9, 16), maar slegs by vertellinge in ligter luim. By drie geleenthede spreek hy spesifiek dames (onderskeidelik van Kimberley, Bloemfontein en Bethlehem) wat hulle simpatiek gesind was toe (pp. 50, 59 en 60). 'n Paar maal wend hy hom tot die Afrikanervolk (pp. 25, 27, 53, 68, 72) en op pp. 69 en 72 rig hy hom tot sy "landgenote".

Die aanspreek van 'n gehoor is tipies van die Middeleeuse voordragkunste. In die drama *Lanseloet van Denemerken* begin die *expositor ludi* sy opsomming van die verhaal met: "Nu hoert, wat men u spelen sal." 'n Gedig uit dieselfde tydvak begin weer só:

Al dat spreect met Vlaemschen tonghen,
Hoort na dit vroelijck liet![6]

(Dit is interessant dat hier, soos in Naude se dagboek, taalgenote aangespreek word.) Heelwat Middelnederlandse gedigte het begin met die volgende versreël (of variasies daarop): "Wie wil horen een nieu liet." Ook op p. 60 spoor Naude sy lesers tot opmerksaamheid aan, as hy sê: "merk nou op 'n droef verhaal."

Uit die aanhef is dit duidelik dat Naude baie bewus daarvan is dat hy dig, 'n "lied" skryf (vgl. ook p. 10). Hy praat dikwels van sy "duintje/deuntje" — op p. 15 byvoorbeeld:

Nou, als my duintje jul' behaag
van die saak waar ons so swaar aan draag,
myn pen is klaar, ik weet nog meer,
dan sal ik jul' nog verder leer.

(Sien ook pp. 9, 61 en 72.) Op p. 2 praat hy van homself as die "digter". Verder kom verwysings na sy skryf-/digaktiwiteit dwarsdeur die boek voor (vgl. pp. 25, 29, 32, 34, 40, 42, 53, 55, 69, 71, 72). Nie sonder humor nie beskryf hy sy digwerk op p. 54:

....
die langste wals die ik ooit moes wals,
die instrument was ook vals.

Die musikant die word nimmer moeg,
hou aan eentonig o'er een boeg;
....

Opvallend is die selfkritiek in dié reëls. 'n Lang wals is hierdie 5,167 reëls ongetwyfeld. En dat die rymdwang dikwels 'n vals klankie maak, is ook nie te ontken nie. Maar om vir 5,000 reëls aanmekaar ongedwonge te rym is uiteraard 'n bomenslike taak. ('n Interessantheid is dat hy gereeld die Nederlandse imperfektum en betreklike voornaamwoorde "wier" en "wien"[7] gebruik t.w.v. die rym.)
Dat genoemde Nederlandismes as rymdwang beskou moet word, blyk veral uit die klem wat ons digter lê op die feit dat hy "ware" Afrikaans — die volkstaal dus[8] — skryf. Weer eens korreleer dit met Middelnederlandse tekste. Met die inset van *Vanden Vos Reinaerde* beklemtoon Willem ("die den Madoc maecte") dat hy Diets skryf (reëls 5 en 9). Die skrywer van *Vanden Levene ons Heren* vind dit nodig om sy gebruik van die volkstaal in plaas van Latyn te verdedig (reëls 35-45).
Nie alleen die inset van die dagboek bevat Middeleeuse digkenmerke nie, maar ook die slot. Die volledige slot-"hoofstuk" lui só:

My Adres

Wel, landgenoten, nou verlaas,
in Frankfort woon ik op 'n plaas,
myn naam sal ik ook duidelik stel
van Frankfort is ek 'n Rebel.

Al die rebelle van Kimberley kamp
wat met my deel die droevig ramp,
die wat my dalk nodig kry,
moet tot op Tweeling Siding ry.

Van Tweeling Siding net 'n uur,
verneem maar daar in die gebuur;
tussen Liebenbergsvly en Wilgerivier
op 'n randtje woon ik ergens hier.

Tweeling Siding is my pos,
waar ik ook my brieven los;
nou Afrikaanders tot besluit,
my duintje gaat geheel nu uit.

Ik skryf uitdruklik hier my naam,
waarvoor ik my sal nimmer skaam,
met geheel de Rebellie was ik mee,
ik skryf my naam D.F. NAUDE.

In baie Middelnederlandse gedigte identifiseer die digter homself in die slotstrofe. Die reël "Die dit liedeken dichte" as inleiding tot die slot het inderdaad 'n formule geword. Gewoonlik gee die digter dan slegs sy beroep en/of gemoedstoestand weer. Die gedig "Vanden Storm van Munster" eindig byvoorbeeld só:

Die dit liedeken eerstmael sanck,
Een vroom lantsknecht is hi ghenaemt,
Hi hevet seer wel ghesonghen.

Hi heeft te Munster aan dans gheweest,
Den rey is hi ontspronghen.[9]

'n Voorbeeld van 'n geval waar die digter slegs sy gemoedstoestand gee as identifikasie, kom voor in "Heer Danielken":

Mer die dit liedeken eerstwerf sanc,
Sijn herte lach hem in dolen.[10]

In 'n ander geval noem die digter (ook 'n "lantsknecht") homself enigsins spottend "Hansken sonder ghelt".[11] By geleentheid durf die digter (om watter rede dan ook) nie sy naam en tuisdorp noem nie:

Die ons dit liedeken dichte
Ende eerst gesongen hat,
Hy en derf hem niet noemen
Van wegen zijnder stadt.[12]

Heel onlangs weer het D.J. Opperman hierdie intrede van die digter met naam en adres laat herleef in sy digbundel *Komas uit 'n Bamboesstok* (vgl. veral "Wegwyser" en "Glaukus klim uit die water").[13] Voor hom kry mens dit natuurlik al by Breyten Breytenbach (vgl. *die ysterkoei moet sweet:* "Bedreiging van die Siekes" en "stukkende gedig"). In strofe 4 van *Die Burger Opstand* lees mens:

Dit was dan ook so wettig waar
rebelle staat toe by mekaar,
....

Tot vervelens toe (en dikwels as rymstoplap) word gesê dat wat in die dagboek staan, wáár is. In Kimberley-kamp het heelwat medegevangenes na hom gekom, elk met sy storie van hoe hy gevang is, sodat Naude dit kon opteken.[14] Telkens verklaar die digter dat hy hierdie verhale geweeg het vir hulle feitelikheid. Op p. 11 staan byvoorbeeld:

....
van Fanie van Rooyen is die verhaal,
ik leg dit eers ok op een schaal.

Hy verklaar ook heel gewis,
dat dit die reine waarheid is.
....

Ook op ander plekke verklaar Naude dat hy die vertellinge op die skaal geplaas het. Dat dit wel nodig was, blyk uit die volgende strofes:

Slim stories verkoop ons hier,
ons sorg hier voor geen enkele dier,[15]
veel praatjies word verkoop,
so in die roer, so in die loop.

Voor leugentaal is groot gevaar,
.... (p. 12).

By 'n ander geleentheid sê hy dat die verteller sy verhaal met soveel oortuiging weergegee het dat die leser dit gerus maar kan glo:

....
die verhaal, wat nou weer kom,
vraag een vriend my om op te som.

Hy het dit dan ook self verklaar,
dat dit wat ek skryf is suiver waar;

syn behandeling was ook so,
dat wat ik skryf kan jullie gloo. (p. 17).

Op p. 43 sê hy heel blatant: "ik sal nie lie."
Die Middeleeusheid van so 'n ingesteldheid is ooglopend, hoewel Naude waarskynlik met heelwat meer reg aanspraak maak op feitelikheid as baie van sy Middelnederlandse voorgangers.[16] Die verhaal van *Karel ende Elegast* wat grotendeels fiksie is, begin met dié bekende reëls:

Vraye historie ende al waer
Maghic u tellen, hoerter naer.

Die Middelnederlandse digter Jan van Boendale noem as een van die drie vereistes vir 'n ware digter (en as reaksie op die versinsels van die ridderromans) in sy lang gedig "Hoe dichters dichten sullen ende wat si hantiere sullen" dat hy "warachtig" (- geloofwaardig) moet wees.[17] Die motto van die digter van *Van ons Heren Passie* geld dus ook vir ons digter:

Al wil ic opte rijm wat achten
Ic sel mi voor die logen wachten (Reëls 51-52).

Die Middeleeuse letterkunde het twee komponente, te wete die geestelike en wêreldlike, wat saamhang met die skrywer se doelstelling om òf te stig òf te vermaak. In Naude se dagboek is die geestelike en geestige ewe goed verteenwoordig.
Die skrywer se didaktiese ingesteldheid is duidelik uit sy getroue optekening van al die preke wat hy in die kamp gehoor het. Sy dagboek moes dus ook dien as preekbundel (sou hy 'n ouderling wees?); of, om Maerlant se term te gebruik, as rymbybel. Ek haal 'n enkele kort voorbeeld van so 'n preek aan:

Die ouderling, J. Pansegrouw,
het ses-en-twintigste weer diens gehou;
Markus elf syn teks gewees,
die veertiende vers moet jul' lees.

O'er die vygeboom het hy toe gepreek,
wat die ander dag morre was besweek,
waar die Heiland toen geen vruch aan vind,
so seg hy is die werelds kind. (p. 19)

Af en toe neem hy die vryheid om sy eie prekie aan te las by dié van die prediker — op p. 24 byvoorbeeld:

Ons weet die sonde van die volk,
wat ons so druk, die sware wolk
is al die modes, dit's gewis;
ik seg dit self, ik is beslis.

Ons ouders was nie so gewees;
jul' kan maar die geschied'nis lees,

dit's Engelse name ver ons kind
waaraan die Heer syn straffen wend.

Ook die manier waarmee ons groet,
iets wat ons geen voordeel doet;
kom terug naar die oude paan,
want God is het die ons gadeslaan.

Die oproep om terug te keer na "die oude paan" (- paden)[18] word trouens 'n paar maal herhaal (pp. 25, 42, 50, ens.)

Aansluitend hierby laat blyk Naude dit op meer as een plek dat hy sy verhaal opteken vir die nageslag, sodat hulle nie mag vergeet nie. Hy sluit sy nogal retoriese vertelling van Jopie Fourie se teregstelling só af:

Een Afrikaanse vrouw of man
behoord te doen hier wat hy kan;
herinner dit aan het nageslag,
om eeuwe lang te word bedag.

(Sien ook pp. 6, 25, 27, 51, 53, 59, 68, 69, ens.)

Vervolgens wil ek wys op die humor waarvan veral die vertellinge oor die slegte kampkos 'n voorbeeld is. Onder die opskrif "Die Kos Kwessie" (p. 8) volg dié "kostelike" beskrywing:

Nou die kwessie van die kos
sal ik probeer om op te los,
ik sal dit nie laat achter bly,
seventien potte in een ry.

Daar word nou ons kos gekook,
ou Wit Booi het ook hard gespook,
die sop die sal ik nooit vergeet,
lang geraai om dit te weet.

Waarvan dit alles is gemaak
het my verstand ook baas geraak,
van vlys en bone, uie, kool,
savonds speel die spul vijool.

....

Veel maal was daar ok kelander,
ons meen maar toe dit is koljander,
dit gee die sop tog mos die geur,
wat is jul' tog so uit humeur.

Die ander dag een hagedis,
die ander helfte was vermis,
ik had een dag net klaar geëet,
dit was ook warm kan jul' weet.

Een man kom toe daar na my soek,
hy seg my: oom, maak jy die boek?

ik seg: ja, neef, jy het dit reg,
ik is die man wat jy daar seg.

Ik vra: nou ja wat kan ik doen?
hy seg my: oom, kyk my ransoen!
ik vat die ding, en het gekyk,
ik kon nie sien waarna dit lyk.

Ik kyk toe weer, en draai dit om,
die ding was sag 'n bietjie krom,
nou mense weet ik sal nie lieg,
ik sal jul nooit tog so bedrieg.

Die helfte van een hagedis
kom uit die sop so heel gewis
waar is die ander helfte nou?
ik seg d's seker fyn gekou.

Dankie, neef, dat jy versuim,
my sop het ik al weggeruim,
ik sal daar voor glad nie stry
die helfte het ik in gekry.

Hier en daar verskyn komiese staaltjies onder die uitdruklike opskrif "Een (ander/nieuwe) grap" (vgl. pp. 14, 15, 16, 31, 40). Die beskrywing van sy besoek aan die kamphospitaal (pp. 47-48) lewer ewe-eens 'n paar komiese hoogtepunte op. Ook die verhaal van Friek Fourie (p. 65) getuig van 'n humorsin, hoewel die gekskeer hier skaars verbloemde venyn bevat. Sarkasme slaan trouens meermale deur, soos in dié strofe op p. 62:

Die wat Duits-Wes anekseer,
is braaf en dapper met roem en eer;
waar vyftig duisend in een mach,
drie duisend mooi te onder brach.

In aansluiting by sy humor is Naude se volkse voorliefde om te rym op name — hoewel nie altyd komies bedoel nie. Die volgende gevalle is noemenswaardig:

Vier uur kry ons 'n lepel "jam"
Paul, Piet, Jan of Sam (p. 9)

een kombers maar net per man,
Gert, Koos, Piet of Jan (p. 14).

Daarvandaan naar Kimberley,
en in die kamp ook een, twee, drie (p. 14)

Een ander een was Oom Mick,
die oudje het ik veel gelike;[19] (p. 55).

Soms beleef hierdie rymkroniek opflikkeringe wat openbarend is van Naude se poëtiese vermoëns. Só beskryf hy die lang wag in die kamp:

....
die sprake was maar van 'n maand,
op elke morgen volg 'n aand.

Desember maand loop naar syn end,
Januari druk die ou ellend;
Februari druk dieselfde smart,
Maart maand toe word dit hard.

April toe was het ook al koud,
hier is glad geen vuurmaak hout;
dis Saterdag die achtste Mei,
hier sal ik nou 'n rukkie bly (pp. 53-54).

Die volgende reëls is 'n Opperman (vgl. "Clat boek") waardig:

Duister, donker voor die deur,
welk onheil kan vannag gebeur;
twee dagen laatste afgesaal,
water skaars, die aarde kaal (p. 67).

Pragtig is die nugterheid van dié strofe:

Dis Saterdag wat ik nou skryf,
sal oplet wat die dag bedryf;
nee, die dag is stil voorby;
ons leg in die hutte op ons sy (p. 56).

As die regeringsman met die verkiesing in Frankfort uitgestem word, sê hy:

geen enkele schoot die word gehoord
maar stilletjes pleeg ons 'n moord (p. 70).

Ek haal nog twee voorbeelde van reëls met onmiskenbare digterlike gehalte aan:

Dis Februari, die laatste dag,
nog altyd gee die Heiland krag (p. 30).

Sondag sou hy syn huis beryk,
maar genoemde dag was hy 'n lyk (p. 60).

Ek het ruim aangehaal uit hierdie unieke literêre werk in Afrikaans omdat ek glo dat dit 'n groter gehoor verdien — om die humor, die skerwe poësie en die spontane Middeleeusheid daarvan. D.J. Opperman het reeds gewys op die Middeleeuse elemente in *Trekkerswee* (1915) van Totius.[20] Totius was 'n belese en geleerde man wat heel waarskynlik die Middelnederlandse letterkunde geken het.[21] D.F. Naude daarenteen is 'n man uit die volk wat onbewus 'n oerpatroon gevolg het met die skrywe van sy dagboek. (Hy kon moontlik met die vertalings en verwerkings van ou Nederlandse gedigte in die *Patriot* en *Ons Klyntji* kennis gemaak het en sodoende indirek beïnvloed gewees het.[22]) *Die Burger Opstand* verdien beslis die wyer erkenning van 'n heruitgawe.

Verwysings

1. Volgens prof. P.J. Nienaber van NALN, Bloemfontein het dit in 1918 verskyn.
2. Volgens die "Voorwoord" kon die uitgewer weens skaarste aan papier nie al die foto's in sy besit plaas nie "... maar zullen die plaatsen in de verbeterde uitgave." Sover ek kon vasstel, het daar nooit so 'n verbeterde uitgawe verskyn nie.
3. Op p. 20 meld hy dat hulle later altesaam 500 Frankforters in die kamp te Kimberley was.
4. Uit 'n historiese oogpunt is die vele name, datums en getalle wat Naude gee sekerlik van belang. Die taalkundige het met 'n ongeredigeerde teks te doen, vergelyk die "Voorwoord": "Deze uitgave van 'Die Burger Opstand' zijn orngineel (sic) en de taal (-tal, D.J.H.) van fouten die er in te voorschijn komen is niet op zet (- opsetlik, D.J.H.) gedaan, omdat wij het niet in belang achten in de eerste uitgave de nodige veranderingen te maken."
5. Ek handhaaf deurgaans Naude se spelling en interpunksie, behalwe waar mens met 'n opsigtelike setfout te make het.
6. C.C. van de Graft, *Middelnederlandsche Historieliederen,* A. Hooiberg, Epe, 1904, p. 205.
7. Sien pp. 15, 16, 19. Op p. 29 kom "wien" wel buite rymverband voor. Op p. 11 gebruik hy "wier / wat" direk ná mekaar. Hierdie konstruksie kom egter ook in Middelnederlands en Middelengels voor en kan daarom nie summier as rymdwang en slordige sintaksis afgemaak word nie.
8. In teenstelling met die Nederlands van die "Voorwoord".
9. C.C. van de Graft, op. cit., p. 178. Die laaste twee reëls kan soos volg geparafraseer word: Hy het te Munster geveg, en aan die dood ontkom.
10. T.T. Cloete, *Van Hendrik van Veldeke tot Spieghel,* J.L. van Schaik, Pretoria, 1963, p. 66. ("lach ... in dolen" - was verdwaal, in twyfel of wanhoop)
11. C.C. van de Graft, op. cit., p. 203.
12. Ibid., p. 211.
13. Vroeër het hy dit reeds spottend gedoen in *Voëlvry* deurdat een van Trichardt se osse Opperman heet. (Vgl. P.D. van der Walt in *D.J. Opperman — Dolosgooier van die woord,* saamgestel deur A.P. Grové, Tafelberg, Kaapstad, 1974, p. 185.)
14. Volgens p. 8 was dit algemeen bekend dat Naude 'n dagboek gehou het. Dit kan as moontlike bewys aangevoer word dat sy joernaal ook hardop voorgelees moes gewees het tot vermaak en stigting van sy mede-gevangenes. Indien dit so is, het ons inderdaad met 'n stuk voordragkuns te doen kompleet met aanspreek van die gehoor.
15. Omdat hulle geen (plaas)werk verrig nie, is daar baie tyd vir praatjies.
16. Tog spreek die "Voorwoord" in dié verband 'n vermanende woord: "Alles die in de boek voorkomt zijn min of meer wat destijds hebben plaats gevonden. Indien niet just (- juist, D.J.H.) plaats gevonden, dan was het in algeval in de gedachte van meer dan een." Naude se feite omtrent die toestande in die Kimberley-kamp is wel kontroleerbaar korrek, soos blyk uit S.P.E. Boshoff (wat self 'n gevangene daar was) se boek *Rebellie-sketse uit mij dagboek, 1914-1915,* J.H. de Bussy, Pretoria, 1918, pp. 109-138 ("Die Kimberley Kaffer-Kompound").
17. Sien T.T. Cloete, op. cit., pp. 191-192.
18. So skryf hy ook "daan" vir "daden" en "geboon" vir "geboden" in rymposisie.
19. Die rym wys dat "Mick" uitgespreek moet word as "Mike". 'n Soortgelyke geval is die volgende:

    Ik ontmoet Mnr. Pretorius,
    veel die ly hier aan die koors (p. 50).

    "Pretorius" is dus eintlik "Pretoors".
20. In "Dina van die Witwatersrand", *Naaldekoker,* Tafelberg, Kaapstad, 1974, pp. 31-36.
21. Volgens Opperman, op. cit., p. 36, is daar "... geen sprake van regstreekse beïnvloeding nie. Ons moet dit verklaar uit 'n verwante denk- en digwyse wat Totius met die middeleeuer het." Vir my is dit nie so 'n uitgemaakte saak nie. Regstreekse beïnvloeding by 'n belese digter is geensins uitgesluit nie.
22. Volgens p. 69 van die dagboek was Naude op 15 Oktober 1915 47 jaar oud. Dit is dus heeltemal moontlik dat hy dié twee koerante kon geken het. Ek dink hier aan gedigte soos "'n Vreselike Geskiedenis" (*Patriot,* 21 Maart 1884) met die aanhef:

    Kom, vrinde! kom, hoor in dit lied,

Wat ek hier gaat verhale,
Wat eens te Haarlem is geskied ...

Die slot van C.P. Hoogenhout se gedig "Myn Froutji het 'n Seun gekry", waarin hy sy lesers aanspreek en sy (skuil)naam gee, is ook hier van belang:

Nou, lesers fan di "Patriot",
'n Enkel woordji nog tot slot,
Dan yndig ik myn taak.
Ek wens jul seuntjiis mooi en fris,
Mar, dat jul ook so dankbaar is
As Jan, wat Fersiis maak!

Rede by die oorhandiging van die Perskorprys aan Etienne Leroux vir *Tussengebied* op 16 Mei 1981

Daar is by geleentheid van Stendhal gesê dat sy werke 'n piekniek is waarheen hy die woorde en die kritici die teorieë en interpretasies bring. Etienne Leroux is hom een voor, want hy dra self in *Tussengebied* die teoretiese pitkos vir sy *moveable feast* by. Daarmee betree hy 'n terrein wat vir hom 'n literêre tussengebied is, soos met die divertimento-verhale van sy *Tussenspel,* wat gelyktydig verskyn het en ewe-eens deur J.C. Kannemeyer saamgestel en ingelei is. Leroux sê self: "Ek bevind my 'n vreemdeling in die park waar die akademici elke stelling van hulle gedagtevlugte met pedantiese noukeurigheid kan staaf; my veralgemenings geskied terwyl ons tussen die bome wandel ..." Maar 'n vreemdeling is hy nie, en 'n kragtoer van ensiklopediese kennis en insig is soos gewoonlik vir hom 'n piekniek.
Die beoordelaars was dit eens dat een van die tweeluik bekroon moes word, hoewel ons onderling verskil het of die belletrie vir die prys uitgesonder moes word. (Die gevoelens was dié keer gelukkig nie sterk genoeg vir 'n minderheidsverslag nie, iets wat maar te dikwels die lig sien wanneer Leroux beoordeel, geoordeel en veral veroordeel word). Ek moet egter beklemtoon dat selfs dié skrywer se statuur as prosais hom geensins 'n vanselfsprekende wenner gemaak het nie. Hy moes immers meeding met Hertzogpryswenner Henriette Grové, wie se *Ontmoeting by Dwaaldrif* die Afrikaanse drama met verskeie nuwe kunsgrepe verryk het, en met gevestigde skrywers soos Casper Schmidt, Peet van der Merwe, Phil du Plessis, Pieter Fourie en Adam Small, wat almal in 1980 werke met heelwat meriete by Perskor gepubliseer het. Ook die jonger garde soos Pieter Claassens, Jeanette Ferreira en M.C. Botha kon hulle in dié geselskap goed hoorbaar maak.
Hoe peil 'n mens dan *überhaupt* die relatiewe belang van verspreide opstelle soos dié van Leroux, wat nou as amateur-filosoof en leke-prediker soos Demosthenes H. de Goede poog om ook van sy ánder woordspiere te laat dans — en nie altyd sonder om te stotter nie? Die keuseopgaaf was eintlik eenvoudig, hoe ingewikkeld dit ook al is. Want Leroux toon dat hy met sy essays ewe gemaklik in internasionale geselskap meepraat as met sy romans. Daar is meermale tekens van die versiendheid en beredeneerdheid van 'n Henry James, die heldere eenvoud van Eliot, die nostalgiese verknogtheid aan 'n verbygaande wêreld van Hemingway, die erudisie en vlymskerp parodiëring van Joyce. Leroux hanteer boonop dieselfde verwysingsraamwerk as dié skrywers, met ewe veel gemak en belesenheid.
Die doel met dié vergelykings is nie om die stukke in 'n hoër klas te plaas as wat hulle self wil voorgee om te wees nie. Enersyds is die verbandlegging 'n aanduiding van die Koffiefonteinse boere-Boer se internasionale denkstyl, waaroor oorsese resensente soos Graham Greene en Stuart Cloete hoog opgegee het — en dit is iets wat geen

afbreuk doen aan sy begrip vir en meelewing met die menslike bestaanskondisie soos dit plaaslik geopenbaar word nie. Andersyds wil dit iets laat blyk van die naelstring wat hom en die Afrikaanse prosa van veral die sestigerjare aan die Europese moderniste verbind, 'n verbintenis wat maar te duidelik uit sy opstelle spreek. As die stemme van Eliot, Graves, Kerényi en veral natuurlik Jung saam-eggo uit 'n nabye verlede en 'n ewige hede, maak dit nie veel saak nie. Want Leroux is 'n geslepe hamerkop wat weet hoe om die blinkgoed wat hy aandra, netjies deel van sy groter skat te maak, veral in sy skeppende werk, waar dit werklik tel.

Die terrein wat die skrywer in die twee boeke saam met die leser bewandel, is besonder groot. As meturgeman neem hy ons inderdaad op 'n begeleide toer, steeds met sy tong soos 'n Strepsil in die kies. Hy toon ons die literêre en psigologiese spoke van Magersfontein, Koffiefontein en Bloemfontein. Hy laat ons met heilige verontwaardiging snork oor ons onheilige koeie en ons geheiligde sensators van die sensuur. Met die vaardigheid van 'n Juliana Doepels bedryf hy die skrikwekkende pirotegniek van die literêre parapolitiek. En ten slotte streef hy by sy eie sinisme verby en laat ons soveel deel van 'n byna naïewe verwondering op die eensame *via nuova* wat hy as skrywer onder die Welgevonden-bome deur bewandel.

Leroux sê pront-uit: "Ek is geen historikus nie, want ek haat as romantikus alle gegewe wat deur navorsing vasgepen is. Ek verkies die legende." Maar wanneer 'n mens in sy opstelle sien hoeveel ons voorste artistieke geskiedskrywer van die eietydse woelinge opvang en inderdaad by 'n hele prognose van ons tyd aanland, begryp jy sy waardering vir iemand soos Toynbee. Hy is 'n begeesterde pleitbesorger vir die rol van die literêre werk in die wêreld van vandag. "Die moderne werk is 'n aanval op die moderne kultuur", bevind hy en skerm by herhaling vir die skrywer se reg om te mag sê nee! — selfs teen die donder in. Hy noem die Afrikaanse establishment sy geliefde vyand, en eis vir die skrywer die reg op om maskers af te pluk en die gemeenskap van hulle taboes ontslae te help raak. Ontmaskering is egter nie genoeg nie — "in een of ander stadium moet hergeboorte plaasvind". En agter alles lê vir Leroux ten slotte "die strewe na geloof".

Die essays van twee dekades bied egter ook 'n fassinerende verslag van die kere wat Leroux die ironie van die ironie ten prooi geval het, soos telkens tydens die Magersfontein-debakel gebeur het. In 1968 val hy Breyten Breytenbach in 'n ope brief aan; 'n dekade later pleit hy vir sy vrylating tydens 'n CNA-prysoorhandiging. In 1966 twyfel hy of 'n ernstige Afrikaanse boek ooit verbied sal word en glo hy dat die satirikus o.g.v. sy morele instelling teen sensuur gevrywaar is; in 1978 klink hy redelik verwilderd nadat die Akademie en die Publikasieraad hom so min of meer tot nasionaal-gedenkwaardige woer-woer verklaar het. "In terms of, say America, I feel such a fake." Maar as die visie van hierdie bebaarde en behaarde profeet uit die era van Aquarius hom by tye in die steek laat, is dit miskien te verstane. Hy het immers sekere optiese belemmernisse van die tegnologie wat maak dat hy nie te ver vooruit kan skou nie.

Tussengebied bied die Leroux-student waardevolle agtergrondtoeligting i.v.m. sy romans, o.m. sy sienings oor die mite, die simbool, tegniek, die wandelende Jood en Aap van God, en die stryd tussen die Romantiek en Klassisisme. Maar moontlik die grootste enkele waarde van die werk is die geskakeerde beeld van Leroux se eie poëtika wat uit 'n soms byna ontstellende eerlikheid en blootstelling blyk. Hy is die outsider wat skryf omdat hy alleen is en om vrees te besweer, die sondebok wat sy teisteraars liefhet, die vakman wat weier om sy skryfwerk as 'n roeping te sien en homself 'n tegnikus en selfs 'n mechanic noem. Wat hy nié sê nie, is dat hy óók 'n geroepe kruisvaarder is wat met die heilige erns van sy amp en die singende swaard van sy satire teen 'n verworde wêreld te velde trek. In die teken van sy skrywersdigotomie leer ons hom in *Tussengebied* natuurlik óók ken as die flambojante woord-pierewaaier wat sy degen met die finesse van 'n gesoute polemikus hanteer.
Kannemeyer moet gelukgewens word met sy samestelling van hierdie belangrike toevoegings tot die Leroux-kanon. In sy inleiding tot *Tussengebied* beskryf hy Leroux as "iemand wat algaande sy eie evoluerende oeuvre met behulp van allerlei mitiese dimensies opbou en tot 'n nuwe, fassinerende werklikheid vir homself en vir lesers wat bereid is om hom hierin te volg, omtower". Die boek dra veel daartoe by om hierdie werklikheid verder oop te maak.
Dit is vir die beoordelaars 'n groot voorreg om aan te beveel dat die Perskorprys vir 1980 toegeken word vir die versamelde literêre essays van die ewige jong Turk wat digby sy tweede sestig pleit vir die voortbestaan van die rumoerige swart nar in die hart van alle skrywers.

Charles Malan

Sentrum vir S.A. Letterkundenavorsing

Boekbesprekings

Die versamelde gedigte van N.P. van Wyk Louw

Ter herdenking van N.P. van Wyk Louw se geboorte 75 jaar gelede is die digter se *Versamelde Gedigte* deur Tafelberg-Uitgewers en Human en Rousseau gesamentlik uitgegee. Dit het op 11 Junie 1981 verskyn, dus op die digter se verjaarsdag. Die eerste honderd eksemplare is in luukseband gebind en genommer en bevat 'n foto van die borsbeeld van Van Wyk Louw deur Moses Kottler. Prof. J. du P. Scholtz word deur die uitgewers in die kolofon genoem as adviseur by die versorging van die finale teks.
Die prys van die gewone uitgawe is R19.50, wat baie billik is as mens daaraan dink dat 'n gewone digbundel van geringe omvang en van nog geen besondere betekenis nie vandag al naby die R10.00 kos.
Die *Versamelde Gedigte* bevat al die digbundels liriek van Van Wyk Louw: *Alleenspraak, Die halwe kring, Gestaltes en diere, Nuwe verse* en *Tristia,* benewens ook die epos *Raka* wat in versvorm geskryf is en wat ter wille van die chronologie tussen *Die halwe kring* en *Gestaltes en diere* staan.
Mens sou kon argumenteer *Dat die dieper reg, Germanicus, Dias* en *Asterion* as versdramas ook opgeneem kon gewees het. Teen so 'n argument pleit egter eerstens dat *Raka* 'n uitsonderingsgeval is, deurdat dit die enigste epiese werk van Van Wyk Louw is, wat vanselfsprekend alleen by die bundels liriek in 'n versamelbundel ingesluit kon word, en bowendien bevat die digbundels epiese verse soos die ballades en *Die swart luiperd.* Tweedens wil mens graag later al die dramas van Van Wyk Louw in een bundel saam opgeneem sien. Dat daar begin is met die poësiebundels, is vanselfsprekend, want Van Wyk Louw, hoe sterk sy dramatiese aanleg ook al was, is in die eerste plek vir ons digter. Sy prosa regverdig natuurlik 'n derde versamelbundel.
Hierdie lywige boek, pragtig uitgegee, met 'n sober skutblad en bandontwerp deur Gerhard Last, geset in 'n fyn letter, beslaan 352 bladsye en bring mens onder die indruk van die omvangryke digterlike arbeid van Van Wyk Louw.
Die teks wat gevolg is, is dié van die laaste druk van die bundels gedurende die digter se lewe. Geen variante of tipografiese wysigings word in die *Versamelde Gedigte* aangedui nie. Die variante is weliswaar in Van Wyk Louw se digbundels nie so ingrypend soos in die geval van *Dias* nie, maar daar is tog allerlei wysigings, bv. dat die oorspronklike "Meretrix Tarragonensis" in *Nuwe verse* verander is tot "Meretrix Tarraconensis", of dat die titel "Fragment" in *Nuwe verse* later "Nood Gods" geword het, en veral is daar wat Van Wyk Louw se gebruik van die asterisk betref in *Nuwe verse* belangrike veranderings. Daar is 'n heel bewuste gebruik van die asterisk in *Nuwe verse,* wat nou in die *Versamelde Gedigte* uiteindelik anders lyk as in die eerste druk van hierdie bundel. Om maar een ding te noem: in die eerste druk van die

bundel lê die gebruik van die asterisk 'n verband tussen "Hart, hart, onhebbelik gevang" en "Prometheus" en die direk daarop volgende "Klipwerk", en in die "Klipwerk" sélf het Van Wyk Louw t.o.v. die sterretjie veelseggende wysigings aangebring.
Wat die uitgewers gerus kon gedoen het, is om aan te gedui het watter (hoeveel) herdrukke daar van 'n bepaalde bundel was, want die vasstel hiervan is iets wat vir die wetenskaplike leser 'n moeilike onderneming is. Om die tipografiese en tekstuele wysigings na te gaan wat hierbo genoem is, is so 'n herdrukke-register trouens 'n beginpunt. Wat veral nodig was, is dat die verskyningsdatum van elke bundel by die titel, al was dit net in die inhoudsopgawe, gegee moes gewees het, veral omdat Van Wyk Louw self by sekere gedigte datums geplaas het, wat getrou deur die uitgewers gerespekteer is. Die datums by gedigte wys trouens uit hoe streng Van Wyk Louw moet gekeur het — in *Gestaltes en diere* is daar uit 'n sekere jaar bv. slegs twee gedigte opgeneem!
Die gedigte van die afsonderlike bundels is in die *Versamelde Gedigte* tipografies as groepe of selfstandighede gehanteer soos deur die digter self gedurende sy lewe in sy bundels.
Die inhoudsopgawe staan voorin die *Versamelde Gedigte* en agterin staan 'n alfabetiese register van eerste reëls en titels, met verskillende lettertipes vir eerste reëls en vir titels en titels van groepe gedigte. Dit is iets baie bruikbaars.
In die *Versamelde Gedigte* is die titels van gedigte kursief, maar daar is sinvolle uitsonderings, soos in die geval van *Die halwe kring,* waar die samevattende titel "Gedagtes, liedere en gebede van 'n soldaat", die titel "Fragmente van die tweede lewe" en die siklustitel "Vier gebede by jaargetye in die Boland" in Romeinse kapitale gedruk is. In *Gestaltes en diere* is alle titels kursief behalwe "Die hond van God", "Die swart luiperd" en die titel van die sonnette-siklus "Drie diere", wat weer in Romeinse kapitale staan. In *Nuwe verse* is alles kursief maar die "Klipwerk", "Twee elegiese verse" en "Beeld van 'n jeug: duif en perd" word in Romeinse kapitale gegee. In al hierdie gevalle is dit in noukeurige ooreenstemming met die grotere prominensie wat die digter self binne sy bundels aan sekere gedigte of groepe gedigte gegee het. Hy het bv. in *Nuwe verse* (tereg) aan "Die doper in die woestyn" nié dieselfde prominensie gegee as aan "Klipwerk", "Twee elegiese verse" en "Beeld van 'n jeug: duif en perd" nie. En in *Die halwe kring* het hy 'n prominensie aan "Fragmente van die tweede lewe" gegee wat gelyk staan aan die "Gedagtes, liedere en gebede van 'n soldaat" en "Vier gebede by jaargetye in die Boland", wat nogal vreemd is.
Hoe presies die uitgewers te werk gegaan het, blyk daaruit dat die reekstitel "Drie keiserportrette" in *Nuwe verse* kursief en elke gedig binne die reeks in Romeinse kapitale gedruk is, wat korrek is, want Van Wyk Louw het aan die keiserportrette nie dieselfde prominensie gegee as aan die "Klipwerk", die twee elegiese verse en die "Beeld van 'n jeug" nie.
Ook wat die aantal gedigte per bladsy betref, is Van Wyk Louw se wens noukeurig gevolg. Elke gedig, hoe kort ook al, kom tot sy reg in die *Versamelde Gedigte,* deurdat dit afsonderlik op 'n bladsy gedruk is,

maar waar Van Wyk Louw in *Nuwe verse* bv. plek-plek van die kleiner gedigte twee of drie per bladsy gedruk het, is dit ook in die *Versamelde Gedigte* so gedoen. Die *Versamelde Gedigte* maak mens daarvan bewus dat Van Wyk Louw t.o.v. bundelkomposisie en versgroeperings binne 'n bundel, soos t.o.v. die relatiewe gewig van die gedigte tot mekaar, baie duidelik geweet het wat hy wil en baie bewustelik te werk gegaan het. Vergelyk wat die tipografiese versgroepering betref ook die "Nuusberigte" en ander groeperinge in *Tristia:* die afwykende praktyk van die saamdruk van afsonderlike gedigte op een bladsy in die *Versamelde Gedigte,* is soos in *Tristia.* Wat die "Groot ode" betref, is Van Wyk Louw se gebruik van die bladspieël ook gevolg in die *Versamelde Gedigte.*
Soos ons die *Versamelde Gedigte* voor ons het, is dit 'n betroubare teks, en daarom gaan dit in die eerste en laaste plek. Dit is verder 'n fraai boek, met sorg uitgegee en die naam van die digter ten volle waardig.

P.U. vir C.H.O. T.T. Cloete

Spangenberg, D.F.: Peilings van die poësie

D.F. Spangenberg se *Peilings van die poësie* het in 1980 by Human en Rousseau verskyn. Die ondertitel is *Handleiding by die bestudering van die poësie.* Spangenberg se boek kom te staan naas werke soos Grové se *Woord en wonder* en Nienaber se *Woordkuns.* Dit gee nie iets meer of iets anders as lg. twee nie.
Die boek bevat agt hoofstukke: 1 Beeldspraak, 2 Die strukturele beeld, 3 Ironie en paradoks, 4 Metriese sisteme en skandering, 5 Klank en ritme, 6 Die interpretasie van die gedig, 7 Hoe om 'n gedig te ontleed en 8 Gedigte vir selfontleding (met leidinggewende vrae en opdragte). By al die hoofstukke en teen die einde is daar literatuuropgawes.
Spangenberg se werk het didaktiese oogmerke, en dit het die minder gevorderde student in die letterkunde op die oog. So gesien, sal dit sy nut hê en kan dit verhelderend wees vir die skolier of beginnerstudent. In verskeie gevalle gee Spangenberg blyke van goeie insig en is hy 'n goeie inleier. Tog sou mens ook in 'n werk soos hierdie iets meer en anders wou gesien het. Daar is heelwat terminologiese onpresieshede. Spangenberg praat, om een voorbeeld te noem, van "die simboliese gedig" — dit is die titel van 'n hele afdeling in sy werk. Maar watter ander soort gedig is daar dan? As literatuur nie simboliseer nie, is dit nie literatuur nie. Hy het dit ook nog oor die sg. "laaggedig", en daarmee bedoel hy dan alleen semantiese lae. En so is daar baie ander gevalle van onpresiesheid en ondeurdagtheid.
Spangenberg noem sy boek "Peilings van die poësie". Die leser moet egter nie verwag om peilings van bepaalde *gedigte* te kry nie, behalwe terloops en in die verbygaan. Wat Spangenberg probeer peil, is *aspekte* van die poëtiese simbolisering. Maar dan nie al die *fundamentele* aspekte nie. Hy behandel die beeldspraak (metafoor en vergelyking) en die sg. strukturele beeld, maar hy laat die ander semantiese aspekte links lê. Hy behandel klank, ritme en metrum maar gee geen aandag aan

die versifikasie en sintaksis nie. Die konsepsionele elemente tyd, ruimte, handeling en persoon kom nêrens ter sprake nie.
Die grootste tekortkoming van hierdie boek, hoeveel waardering mens ook al het vir Spangenberg se insigte, wat dan as't ware toevallig na vore kom, is dat hy nêrens integraal beskrywend en waarderend t.o.v. die gedig te werk gaan nie. Mens voel sy selektiewe beskouing van die gedig goed aan in die eindhoofstukke "Die interpretasie van die gedig" en "Hoe om 'n gedig te ontleed", waar dit duidelik is dat Spangenberg 'n kortpad neem na die ideïstiese manifestasie van die gedig en daar 'n eindpunt van maak. Spangenberg sien die gedig nie as 'n totale kommunikatiewe verskynsel waarin die kommunikasie in 'n wye verskeidenheid literêre momente meegedeel is nie. Daarom dan ook dat hy by beskrywing bly en nie by evaluering uitkom nie.
Ek sou sê dat mens nie te hoë eise moet stel aan hierdie boek en nie daarvan moet verwag wat dit nie is nie. Dit is 'n werk wat voorberei tot die literêre studie, op beskeie vlak. Die beste hoofstukke is die vierde en vyfde, resp. oor "Metriese sisteme en skandering" en "Klank en ritme".

P.U. vir C.H.O. T.T. Cloete

Eitemal: Reinaard die jakkals, 'n Afrikaanse diere-epos. Perskor 1981. R9.95.

'n Lang verhaal in paarsgewys rymende verse waarin op onderhoudende wyse van Jakkals se geslepenheid vertel word.

Tot op groot hoogte kan Eitemal se gedig beskou word as 'n vrye verwerking van die beroemde Middelnederlandse diere-epos, *Van den Vos Reynaerde,* waarin geestig die spot gedryf word met verskillende aspekte van die Middeleeuse samelewing: die ridderkultus van die tyd, die misstande in kerk en staat, die Franse modetjies. Eitemal se teks volg dan ook uitgesproke die gang van die Middelnederlandse verhaal: die hofdag van koning Leeu (Nobel) en die beskuldigings wat daar van alle kante teen Reinaard ingebring word; die boodskappers wat uitgestuur word om die skelm aan te keer maar wat as gevolg van hulle vraatsug die een na die ander sy rieme styfloop; Reinaard se sg. bieg en sy uiteindelike opwagting by die hof net om ten slotte ook die koning te ringeloor en die ondergang van kapelaan Belyn, die dom en selftevrede Ram, te bewerk.
En tog is dit meer as 'n verwerking. Dit wil "'n Afrikaanse diere-epos" wees. Vandaar dat Eitemal by wyse van 'n aankondiging vooraf 'n verband lê tussen die Reinaard-verhaal en die wolf- en jakkalsstories wat vroeër bv. deur Outa Klaas saans aan die kinders "voor die es" vertel is.
Dis geen maklike opdrag nie, want die Middeleeuse wêreld moet hom noodwendig deurlopend laat geld en die transposisie kan hier natuurlik ook moeilik so volkome wees soos bv. in 'n gedig soos Opperman se "Vloervelletjie". Wat in die gedig beeldmateriaal word, bly in die vertelling deel van die verhaal. Op party plekke doen Eitemal se oorgang

ook geforseerd aan, maar hy het tog 'n hoë mate van sukses behaal. Meer as een naam en meer as een situasie het met groot gemak 'n Afrikaanse kleur aangeneem, soos blyk uit die volgende voorbeeld waar die gulsige kat, Tibert, hom vasloop in die strik wat deur die pastoor se seun, Martinet, eintlik vir die vos gestel is. Letterlik vertaal lui die oorspronklike: '''Foei, Tibert, waarom is jy bang? Vanwaar die weifeling in jou hart?' Tibert het skaam geword en gespring na waar hy groot onheil gevind het, want voor hy dit weet, was die strik hom styf om die nek. So het Reinaard sy gas bedot. Toe Tibert die strik gewaarword, het hy geskrik en vorentoe gespring; die strik het toegeskuif. Toe moes Tibert uitroep en het hy homself in sy nood verraai. Met 'n jammerklag het hy so 'n groot lawaai gemaak dat Reinaard dit buite op die straat gehoor het waar hy alleen gestaan het en dat hy teruggeroep het: 'Vind jy hulle lekker, die muise, en vet, Tibert? As Martinet maar kon weet dat jy aan tafel sit en die wildbraad so eet, wildbraad wat jy, ek weet nie hoe nie, verteer, sal hy vir jou 'n sousie daarby maak: so 'n welopgevoede kêrel is Martinet. Tibert, jy sing soos jy eet; is dit die gebruik aan die koning se hof?'''

By Erlank lui dit:

Maar Reinaard lag en por hom aan:
'Die muise is vet vir vat en gryp;
loop eet, want jy sal die horrelpyp
moet dans voor jy versadig is
deur daardie heerlike koningsdis.'
Tibert spring vinnig deur die tonnel.
Toe hy oorkant kom, was hy 'n bondel
wolhaar wat soos 'n woer-woer draai
en spook en spoeg met groot lawaai,
terwyl die valstrik om sy nek
met elke springslag stywer trek.
Reinaard hoor hoe oor 'n boeg
dit binne skreeu en blaas en spoeg:
'Nee, magtag, Tibert, hoe eet jy
net so rumoerig as wat jy vry!
Of bring julle aan die koningshof
op dié manier die gewer lof?
As die pastoor se hoerkind Hannes,
deur wie die valstrik daar gespan is,
hoor hoe jy met die spyskaart veg,
bring hy vir jou nog 'n nagereg'.''

'n Goeie staal van Eitemal se vindingrykheid. Die inkleding is deur en deur Afrikaans, maar die gees en ruigheid van die oorspronklike het bewaar gebly, sy dit dan met 'n vergrowwing hier en daar. Bowenal het Eitemal daarin geslaag om ook van die Afrikaanse jakkals die beminlike skelm te maak, die ontmaskeraar van selfvoldaanheid, ydelheid en grypsug.

Universiteit van Pretoria A.P. Grové

Scholtz, J. du P. 1980. Wording en ontwikkeling van Afrikaans. Tafelberg

Scholtz begin die boek met 'n verantwoording vir en 'n aanduiding van die ontstaan van sy boek. Hy behandel dan die eksterne geskiedenis van Afrikaans onder drie hoofde (pp. 3-16). Dit behels 'n duidelike, bondige relaas van die feite in chronologiese volgorde. Die politieke bewuswording van die Afrikaner en sy sentiment oor sy taal word uitgelig in 'n bespreking van die taalbeweging verdeel in twee fases. Die aksent is laat val op belangrike persone, gebeurtenisse, geskrifte, tydskrifte, ensovoorts. Die samehang tussen al die sake word goed gemotiveer en heelwat moeite is gedoen om die rol van verskeie mense op gegewe momente aan te toon en die werk te spesifiseer wat hulle gedoen het ter bereiking van 'n gemeenskaplike doel. Hierdie gedeelte dek 'n periode vanaf die eerste geskrifte in Afrikaans, verwys na "Winternag", Wet no. 8 van 1925 oor die offisiële tale asook die Bybelvertaling.

In die tweede afdeling, "Interne geskiedenis van Afrikaans", word die meriete van die verskillende ontstaansteorieë van Afrikaans ondersoek en ontleed — daar word gewys op wie die aanhangers van die verskillende benaderings was.

Insiggewend is veral die feit wat die skrywer noem dat hoewel daar op 'n stadium verskeie ontstaansteorieë oor Afrikaans bestaan het, het die werklike basis waarop sulke teorieë behoort te rus nog ontbreek, byvoorbeeld die noukeurige en indringende studie van grammatiese verskynsels in Afrikaans en die verspreiding van sy woordeskat. Ontstaansteorieë het al 'n geskiedenis gehad voordat die taal aan behoorlike studie onderwerp was. Ontstaansteorieë was hoofsaaklik op sosiologiese gegewens gegrond. Eers in die jare veertig begin die klem val op versameling en studie van suiwer taalgegewens.

Vervolgens word daar gekyk na die taalkontak wat daar was aan die Kaap en die moontlike verloop van hoe die groepe mekaar se tale kon aanleer of deur mekaar beïnvloed kon wees. Mededelings oor die Hollands van burgers (en andere) en Kaaps gekleurde geskrifte bly die enigste bronne en daarmee tot sy beskikking maak die skrywer 'n saak daarvoor uit dat Afrikaans nie slegs op die platteland begin ontwikkel het nie, maar ook in die gegoede burgerkringe van Kaapstad self.

By die bespreking van konkrete verskille tussen Afrikaans en Hollands (p. 49 e.v.) openbaar die skrywer sy gespesialiseerde kennis van die taalkunde wanneer hy verskillende taalvorme in verskillende tye se betekenis teen mekaar opweeg. Daar is byvoorbeeld 'n sinvolle spekulasie oor hoe en wanneer vorme van die voornaamwoord ontstaan het (pp. 67-69). Ek vind die moontlikheid baie aanneemlik dat die vol vorme van Afrikaans (teenoor die gereduseerde vorme van Nederlands) ontstaan het omdat mens teenoor vreemdelinge geneig is om oormatig duidelik te praat.

'n Kernagtige samevattende vergelyking van die tweeklassesisteem en hoe dit in Afrikaans verander het, is vervolgens aan die beurt en sonder om van formele paradigmas gebruik te maak, vind mens tog 'n

kernagtige vergelyking tussen Afrikaans en Hollands hier.
Die veranderinge betreffende die werkwoordstelsel word goed toegelig met voorbeelde uit Kaapse geskrifte. Soos op verskeie ander plekke wys die skrywer daarop dat veranderinge reeds vroeër in dialekte van Nederlands begin het en dat dit slegs in Afrikaans voltrek is. (Kan dit wees dat uit die warboel van die 17de-eeuse Hollandse volkstaal Afrikaans om verskeie redes bloot net genoodsaak was om 'n keuse te maak ter wille van eenvormigheid?) In hierdie opsig behou die skrywer 'n sekere mate van beskeidenheid oor sy eie oordele as hy op p. 88 sê:
"Dit is onmoontlik om met sekerheid te sê watter faktore verantwoordelik was vir die ingrypende vereenvoudiging wat die Hollandse werkwoordelike stelsel aan die Kaap ondergaan het."
Vervolgens kom sintaktiese verskynsels en woordeskat aan die beurt waarin onder andere weer eens blyk dat die skrywer sy bronne deeglik onder oë gehad het. Die werk word afgesluit met twee interessante bylaes oor Afrikaans as gebruikstaal en oor die kwessie van wie die eerste Afrikaner was.
Soos dit met enige werk die geval is, kan daar ook op die tekortkominge van hierdie een gewys word. Die skrywer noem self die leemtes in sy "verantwoording", naamlik dat daar nie iets oor die meervouds- en verkleiningsvorme gesê word nie. Dit is weliswaar nie die grootste tekortkoming moontlik nie, maar om hierdie sake by te bring, is die student of die belangstellende leser nou aangewys op 'n ander bron. As Scholtz ooit sou oorweeg om sy werk te hersien, dink ek dat hierdie terrein bo aan sy prioriteitslys moet staan. Daarby kan hy gerus maar van fonemiese tekens gebruik maak waar dit gaan om uitspraak van woorde. Die teikenleser van hierdie werk, dink ek, sal dit kan hanteer en vir die belangsteller in ons taal sal dit 'n deeglike prikkeling wees om agter te kom waarom dit gaan in sommige van ons spelreëls of -gewoontes. Die skrywer het natuurlik die probleem gehad dat sy bronne gebruik gemaak het van argaïese spelwyses en hy hom moes verstaanbaar maak aan die nie-wetenskaplike leser.
Ek vind slegs enkele drukfoute in die werk: op p. 95 aan die einde van die tweede paragraaf kom "tie" voor in plaas van "nie" en op p. 99 is die kursiewe "p" van "peits" onderstebo gedruk. Op p. 78 in die laaste paragraaf vind ek 'n sin waar "lang" in plaas van "lank" gebruik is. Is dit 'n drukfout? Andersins vind ek dit eienaardig.
In voetnoot 2 op p. 52 maak die skrywer 'n interessante stelling oor die status van "ertappel" teenoor "aartappel". Dit sou insiggewend wees om te hoor op watter gegewens die skrywer se gevolgtrekking berus. Die skrywer maak gebruik van die spelling "Trigardt" en nie "Tregardt" nie. Oor hierdie spelwyse bestaan daar 'n verskil van opinie wat slegs interessantheidshalwe hier op gewys word. 'n Saak- en naamregister kan 'n waardevolle toevoeging wees tot hierdie werk.
Scholtz het 'n boek geskryf wat vir sowel die student as die liefhebber van Afrikaans waardevol kan wees en dit kan met vrymoedigheid aanbeveel word. Die prys is R12.00 plus 4%.

P.U. vir C.H.O. P.S. de Bruyn

Die kleiner kosmos — 'n Versameling eenbedrywe saamgestel deur P.P. Breytenbach en Temple Hauptfleish. Academica. R6.50

In 'n voorwoord tot die bundel spreek die samestellers die hoop uit dat dit sal bydra tot die bevordering van 'n wyer belangstelling in die teater. Aan hierdie doelstelling beantwoord die bundel in bepaalde opsigte. In sy hoofstuk oor die taal van die drama plaas Temple Hauptfleish die klem verfrissend op die belangrike kommunikasie-aspekte van die drama-teks. Hieraan is daar selde in die meer geykte literêre ontledings en beskouings aandag gegee. Hy is van mening dat die lees van 'n toneelstuk of 'n hoorspel "in sekere mate die opvoering van die stuk in 'n mens se gedagtes en 'n bewustheid van die rol wat sake om die woord heen ... speel in die betekenis van die drama," behels.
Die "rol wat sake om die woord heen" speel, word verder verduidelik in die bondige ontleding en aantekeninge wat dien as byvoegsel tot die verskeie werke. In dié verband word ook na die sub-teks verwys ... 'n drama-element waaraan daar nie altyd die nodige aandag gegee word nie. Vir die beroepsteatermens bevat die hoofstuk min wat nie reeds aan hom bekend is nie en kan die vanselfsprekende van sommige stellings selfs irriteer. Maar vir die amateur en die leek kan dit wel openbarend wees en 'n nuwe insig gee in die wese van die drama.
Die vier tekste is nou vir die eerste keer in 'n bundel opgeneem. Die meriete van Hennie Aucamp se *Op 'n kaal eiland* is reeds as radiodrama getoets en bewys. Dit is 'n sensitiewe en atmosferiese werk wat kan dien as 'n model van die genre.
Dat Uys Krige 'n meester van die vloeiende woord is, ervaar 'n mens weer in sy vernuftige, Molière-agtige *Impromptu.* Die vonkelende heerlikhede van sy taalgebruik spreek uit bykans elke sin maar dan wonder mens tog of hul werklik uit die mond van die betrokke personasies kom.
In teenstelling met Krige se prikkelende taalgebruik, praat die personasies in Pirow Bekker se *Hitlers slaap ook* 'n taal wat hulle onmiddellik en spesifiek identifiseer. Die gegewe is boeiend, aktueel en die spanningslyn word deurgaans volgehou. Die gebruik van irrasionale en nie-realistiese elemente binne 'n realistiese gegewe is 'n bekende tydgenootlike tegniek wat in hierdie eenbedryf voorbeeldig gebruik is om die gedagtewereld van die betrokke persone kenbaar te maak.
Temple Hauptfleish hanteer in *Wie is Leopold* 'n ideale eenbedryfsituasie: die dramaties gekonsipieerde spanningsoomblikke in die lewe van 'n veroordeelde moordenaar wat staan voor die keuse om te sterf aan die galg òf om hom voor te doen as 'n koning en te sterf aan die hand van 'n skerpskutter.
Aan hierdie belowende tema is minder bevredigende gestalte gegee. Die spel-aanwysings is oor die algemeen te uitgerek en só eksplisiet dat dit die vrye verbeelding en inlewing van die akteur sal inhibeer. 'n Ernstiger beswaar is dat die filosofiese stellings wat die dramaturg maak, nie genoegsaam verwerk is in terme van die aard en wese van die betrokke personasies nie. Dit geld veral die persoon van die moordenaar, Helmut Richter, wat reeds vanaf sy eerste spreekbeurt

sinsnedes in die mond gelê word wat sy geloofwaardigheid as moordenaar vernietig.
Die dramatiese situasies word in so 'n mate tot 'n spits gedryf dat hul maklik in melodrama kan verval. Dit is jammer want die tegniese tekortkominge in die hantering van die uiterlike situasie belemmer die kommunikasie van die onderliggende bespiegelinge oor die waarde van die lewe, die aard van die koningskap en die uitoefening van gesag.
Die bundel is deeglik versorg en bevat nuttige biografiese besonderhede en 'n geselekteerde bronnelys.

Freda Linde: Die Gesiglose en ander eenbedrywe. H.A.U.M. R5

By die deurlees van die aangenaam versorgde bundel is dit duidelik dat Freda Linde in eerste instansie essayis en kortverhaalskryfster is. Die vereistes en dissiplines van die dramaturg ontwyk haar in elk van die kort toneelstukkies.
Die Gesiglose wat reeds elders verskyn het, is die verhaal van 'n soldaat wat na jare van omswerwe ná die oorlog, as't ware uit die dode en as onbekende, verminkte vreemdeling terugkeer na sy tuiste. By sy twee susters ontstaan daar 'n vae gevoel dat die Man dalk hul broer kon wees maar die kindsgeworde, bykans blinde moeder voel dadelik die ware identiteit van die vreemdeling aan. Voordat sy hom egter kan toe-eien verval sy in 'n floute en verdwyn die vreemdeling net so stilweg uit hul lewens soos wat hy binnegekom het.
Daar is 'n duidelik voelbare meervlakkigheid in hierdie eenbedryf wat ongelukkig nie in bevredigend toneelmatige terme verwerk is nie. 'n Eerste vereiste vir dramatiese geloofwaardigheid is dat die dialoog en handeling uit die personasies en die situasie op menslik aanvaarbare wyse moet ontwikkel. In die geval van hierdie, asook die twee ander eenbedrywe, word die personasies gedwing binne die raamwerk van 'n vooropgestelde tema.
Die lang gesprek tussen Helena en Dina, vóór die verskyning van die Man, wat bedoel is om 'n parallel te skep tussen die vermeende dood van hul broer in 'n ontploffing op die oorlogsfront jare tevore, en hul huidige bekommernis oor Helena se soldate-seun na 'n ontploffing op die spoorlyn naby hul huis, is 'n te deursigtige teatertruuk.
By die toeskouer kan daar geen twyfel bestaan oor die ware identiteit van die Man nie en moet die dramatiese spanning geleë wees in die vraag of die familielede hom sal erken. Maar omdat die dialoog op 'n bloot vertellende en bespiegelende vlak voortbeweeg, verswak die spanningslyn. Met die binnekoms van die moeder ontstaan daar 'n spanningsoomblik wat byna onmiddellik daarna weer in voorspelbare dialoog verval.
Die styl van die dialoog verraai die skryfster van atmosferiese vertellings maar in teenstelling met die gegewe WAT van die verhaal, val die klem in die drama op die HOE. Die enigste Westerse dramaturg wat tot nog toe daarin kon slaag om die WAT dramaties te vergestalt is waarskynlik Maurice Maeterlinck, maar selfs hy slaag net ten dele.
Elk van Freda Linde se eenbedrywe herinner inderdaad vaagweg aan dié van die Belgiese meester.

Die besware ten opsigte van gestileerde personasies en dialoog wat van buite aan hul opgelê word, geld ook ten opsigte van die ander twee eenbedrywe, *Dagbreek by St. Lukas* en *Die Droster.* Elk van die drie werke getuig nieteenstaande van Freda Linde se vermoë om stemming te skep asook van haar aanvoeling vir en uitbeelding van die seer van die lewe.

Fédérico Garcia Lorca: Die huis van Bernarda Alba. Uit die Spaans vertaal deur Uys Krige. Tafelberg. 1980

'n Beter vertaler as Uys Krige vir die werk van Garcia Lorca kan mens jou skaars voorstel. Krige se talent as digter en dramaturg in eie reg blyk duidelik uit sy aanvoeling vir die dramaturgie van die Spaanse meester. Sy lang verblyf in Spanje en kennismaking met die land en sy mense is 'n belangrike bydraende faktor in die ongetwyfelde begrip wat spreek uit hierdie vertaling. Om Lorca te vertaal vereis inderdaad besondere gawes want hul beweeg tegelyk op soveel verskillende vlakke: die intense realisme loop parallel met digterlike simbolisme en die sensuele met 'n ewe dringende religieuse onderstroom.
Daar is iets in die Spaanse gees van Lorca se dramas wat moeilik verwoordbaar is in enige ander taal. Die groot meriete van Krige se vertaling is dat hy daarin slaag om die presiese atmosfeer en onontbeerlike subteks telkens met die juiste Afrikaanse woord op te roep. Anders as in sy betreklik vrye vertalings van Shakespeare, hou hy hom in hierdie vertaling noukeurig by die oorspronklike maar kom tog plek-plek te voorskyn met Krige-aanse heerlikhede soos *Safferd! Soet kwispelstert!* (bl. 14.)
Hy slaag daarin om die harde verbetenheid en koue liefdeloosheid van Bernarda weer te gee sonder om die poëtiese inslag van die oorspronklike te verloor. Die toneel tussen Bernarda en haar dogters in die tweede bedryf wat aanvang met die woorde, *Stilte, ek het die storm sien kom* ... is maar een voorbeeld van sy sensitiewe aanvoeling. Noemenswaardig is ook sy weergawe van die toneel tussen Adele en Amelia met sy fyn woordspel wat verhalende en digterlike elemente deurmekaar weef. Die vertaling van Maria Josefa se lied en inderdaad die hele toneel tussen haar en Martirio is nog 'n voorbeeld van sy juiste en sensitiewe weergawe van die oorspronklike teks.
Krige se vergestalting van die Spaanse personasies in die Afrikaanse taal is bykans foutloos. Hier en daar sou mens kapsie kon maak teen te deftige spraak soos bv. in Poncia se heel eerste spraak: *Die kerk sien daar pragtig uit.* Die woorde lê nie lekker in die mond van die swak geletterde vrou nie. Daar is ook enkele ander voorbeelde soos dié wat Augustias in haar woede oor die vermiste portret van Pepe gebruik. Die oorspronklike Spaans het hier 'n harder en meer verbete klank. Dit doen egter nie afbreuk aan 'n vertaling wat, naas andere wat hy van Lorca gemaak het nie, 'n uitnemende en waardevolle toevoeging tot die Afrikaanse toneelletterkunde is.
Die onlangse toekenning van die Hertzogprys vir hierdie vertaling is waardige erkenning vir 'n hoogstaande werk.

C. Louis Leipoldt: Moederplig. Versorg en ingelei deur Merwe Scholtz. Tafelberg, 1980.

'n Werk wat vir teateraanbieding geskryf is moet, ideaal gesproke, in eerste instansie beoordeel word nie as letterkundige leesstuk nie, maar in terme van sy trefkrag as speelstuk. Maar dit is 'n bekende feit dat die meeste toneelstukke t.o.v. die aanklank wat hul by 'n gehoor sou kon vind, tydgebonde is. Dit is veral van toepassing op maatskaplike of burgerlike probleemdramas en sosiaal-kommentaargerigte werke wat maar te dikwels met veranderde gemeenskapomstandighede in die vergetelheid verdwyn. Al wat so 'n werk lewend kan hou, afgesien van sy moontlike letterkundige waarde, is die uitbeelding binne die gegewe situasie van personasies wat in hul optrede blywend openbarende eienskappe van die menslike wese vergestalt. Ibsen se Hedda Gabler en Strindberg se Vader is twee ooglopende voorbeelde uit die onmiddelike toneelverlede.

Louis Leipoldt se tot nog toe ongepubliseerde *Moederplig,* wat dateer uit die eerste helfte van hierdie eeu, se geldigheid en waarde as teaterstuk kan vanuit die teaterperspektief van die jare tagtig eintlik ook net gemeet word aan die blywende geloofwaardigheid van sy personasies in vanselfsprekende samehang met die styl en struktuur van die geheel.

Leipoldt kies as tema die uitbeelding van 'n moeder se sieklike, masochistiese opvatting van haar aanspreeklikheid vir haar kind se vermeende gebreke en oortredings. Die tema is tydloos relevant. Ten opsigte van styl en struktuur hoort die drama tot die tydperk van eenvlakkige hiper-realisme wat ook met die toneelstukke van Fagan, Grosskopf of D.F. Malherbe geassosieer kan word. Die aksie voltrek hom, heel tipies, in die voorkamer van 'n plaashuis waar daar, ook weer tipies, deurentyd tee en koffie gedrink word. Die rolbesetting is ewe geyk: 'n dominee, 'n diaken, 'n ongeskoolde blanke bediende, 'n prokureur, 'n dokter ... Tipies is ook die uitgerekte, ontledende en dikwels onrelevante dialoog ten koste van aksie en spanningsbou. Daar is ernstige strukturele foute in die beplanning van die vier bedrywe. En tog moet die drama ten opsigte van die uitbeelding van die selfkastydende mev. Fraam, as 'n aanwins vir die Afrikaanse toneel beskou word. As geloofbare menslike fenomeen of as manifestasie van 'n besondere aard van menswees, is sy 'n toevoeging tot ons toneelskat van speelbare vrouefigure.

Die eerste bedryf is onderhoudende toneel met bevredigende eksposisie en karaktertekening. Die tweede het 'n sterk stygende spanningslyn wat opbou na mev. Fraam se verstommende openbaring van wat sy as haar verantwoordelikheid teenoor haar ter dood veroordeelde seun beskou. In hierdie kerntoneel bieg sy teenoor dr. Strammer dat sy, in weerwil van moontlike positiewe bewyse, nie in haar seun se onskuld kan glo nie; dat daar nie op sy woord staat kan gemaak word nie en vervolg dan: "As hy openhartig sy skuld aan my erken het, dan sou ek nog ... geprobeer het om sy misdaad weg te steek." En asof dit nie reeds skokkend genoeg is nie, voeg sy daaraan toe dat hy 'n

swakkeling is wat altyd 'n uitweg in leuens gesoek het en dat sy die skuld daarvoor moet en sal dra. Wanneer die skerm aan die einde van die bedryf sak, is die onvermydelike verdere verloop van die gebeure reeds onontkombaar vasgelê.
Met bostaande gesprek tussen mev. Fraam en dr. Strammer bereik die drama 'n klimaks waarvan die ontknoping in die volgende twee bedrywe ontoneelmatig uitgerek word. Merwe Scholtz wys in sy uitstekende inleiding daarop dat alles reeds teen die einde van die tweede bedryf gesê is. Die uitgerekte daaropvolgende bedrywe vertraag die onvermydelike en voorsienbare slot en breek sodoende die spanningslyn. Struktureel beskou sou daar na die tweede net nog een bedryf moes bykom wat 'n gekondenseerde weergawe van die huidige derde en vierde sou moes wees.
Foute in die struktuur van *Moederplig* kan moontlik by wyse van snitte en oordeelkundige herskrywing reg gestel word. Dan bly daar nog die vraag of mev. Fraam as sentale personasie en as tragiese figuur die simpatie van die gehoor genoegsaam sou kon wen om van haar noodlot boeiende teater te maak. Leipoldt teken haar eenlynig. Daar is nooit die minste gevaar dat omstandighede haar dalk van koers sal laat verander nie. Die persoonlikheid is van aanvang af reeds verbrokkel. Die gebeure om haar heen kan wel vrae by die gehoor laat ontstaan: sal Gert se verloofde en die prokureur die bewyse van sy onskuld betyds bekom ... sal die dokter betyds bewus word van mev. Fraam se voorneme om selfmoord te pleeg ... maar oor mev. Fraam se noodlotsbestemming kan daar nooit die minste twyfel ontstaan nie.
In die goed gekonstrueerde drama bou die gebeure onstuitbaar, angswekkend, na die oomblik van die onherroeplike ondergang van die tragiese figuur. Leipoldt probeer wel om dit te bewerkstellig met die gebeure om die slaappille en die foutiewe kalender maar dit word irrelevant in die lig van sy tragiese figuur wat reeds met die aanvang van die spel haar noodlot uitgestippel en aanvaar het: "Nee, dominee, ek voel dat ek self die skuldige is ... dat dit my skuld is dat my kind nou die hoon en verwyt moet dra omdat ek my plig versuim het ..." Al wat na dié bieg dramaties van belang is, is die wyse waarop die verskillende stadia en die voltrekking van die noodlot plaasvind. Die bykans onoorkomelike swakheid van *Moederplig* is geleë juis in die tekortkominge ten opsigte daarvan waarop reeds gewys is.

Nuwe prosa Hermien Dommisse

'n Heruitgawe van Elise Muller se pragtige boek, *Van Eensame Mense* wat die eerste keer in 1956 verskyn het, is in 1979 deur Tafelberg-uitgewers uitgegee en kos R4,95.
Die heruitgawe van *Van Eensame Mense* was 'n uitstekende gedagte, omdat die meer as 30 jaar wat sedert die eerste verskyning van dié boek verloop het in geen opsig afgedoen het aan die veelseggendheid en voortreflikheid van hierdie werk nie.
Die hedendaagse leser het nog net soveel waardering vir Elise Muller se besondere skrywerseienskappe, dié eienskappe wat vir haar 'n

Hertzogprys verdien het: die soberheid en eenvoud van haar styl, haar briljante uitbeelding van stemming, haar fyn waarneming en beskrywing van die wisselwerking tussen mense.
Van Eensame Mense is die verhaal van Fransie Richter, 'n meisie wat vereensaam is deur haar omstandighede: die afgesonderde en meedoënlose landstreek waarin sy woon en 'n pa met 'n besondere onbuigsame geaardheid wat geweier het om haar te laat leer en in onvrede met die gemeenskap lewe. So simplisties is die werklike oorsaak van haar hulpeloosheid en daarom ook nie die "oplossing" nie; wat die werklike kern van Fransie se probleme is en haar verhinder om aan haar omstandighede te ontkom, is 'n gevoel van skuheid en minderwaardigheid as gevolg van haar geskende gesig.
Daarom vind sy 'n mate van beskerming in die afgesonderheid waarin sy lewe. Daarom lyk 'n huwelik met Jabes Wentzel, 'n boer van die omgewing, na die enigste aanvaarbare uitweg, al is hy 'n growwe mens wat waarskynlik waardevolle dinge in haar sal dooddruk en al veronderstel hy by haar 'n gevoel van dankbaarheid omdat hy haar ondanks haar geskende gesig wil hê.
Tussen die troostelose vooruitsig van 'n lewe van verydeling by haar ouers en 'n lewe saam met 'n mens wat geen waardering vir die onsienlike het nie, huiwer Fransie steeds toe Hans Richter as onderwyser in dié wêreld aankom. Hy soek haar aanvanklik uit nuuskierigheid en jammerte op, maar later uit 'n toenemende behoefte aan gemeensaamheid wat uit sy eie eensaamheid spruit.
Op 'n baie aangrypende wyse beskryf die skryfster vir ons hoe Richter vir Fransie die weg uit haar probleme aandui en hoe hy vir haar die wapens gee om die eerste veldslag in haarself aan te durf.
Vir diegene wat *Van Eensame Mense* reeds ken, sal 'n herlees van dié boek absoluut die moeite loon; so nie wag daar 'n wonderlike leeservaring op u.

Audrey Blignault se jongste bundel essays: *Pas op vir Jantatarat* het in 1979 by Tafelberg-uitgewers verskyn en kos R5,50.

Audrey Blignault ken die kuns om, anders as die jantatarat, altyd iets nuuts te hê om te sê en om dit wat nie nuut is nie, so te sê dat dit nuut *word*. Sy is inderdaad een van die "geseënde geselsers" waarvan sy vertel, iemand wie se geselskap 'n mens met groot opwinding na uitsien. Want daarin is een van haar groot gawes geleë, om so 'n atmosfeer van intimiteit van geselligheid in en deur die gesproke woord te skep, dat die leser dit as 'n gesprek ervaar.
Ook hierdie bundel oortref die verwagtings waarmee 'n mens na die voortsetting van die gesprek uitgesien het, net soos elke bundel 'n bevestiging is van die gevoel van vriendskap en toegeneentheid wat sy, deur haar spontane mededeelsaamheid, by haar lesers wek.
Audrey Blignault besit die weergalose vermoë om alledaagse insidente en selfs alledaagse sleur deur middel van die woord en die verbeelding te transformeer tot iets feesteliks en avontuurliks. Daarmee saam hang haar gawe om oerwaarhede op so 'n wyse deur 'n vertelling te bevestig

dat die leser voel asof hy die waarhede saam met haar herontdek. So bevestig "Die druppel kwik" die parodoksale feit dat 'n mens dikwels iets verloor juis as gevolg van jou krampagtige pogings om dit te behou en so maan die titel-essay ons: "'n Mens kan nie aanmekaar na dieselfde ding luister nie, al is dit ook die Drakensbergkoor wat dit vir jou sing".
"Ek glo aan die salwing van die grap" sê die skryfster iewers, en dit bly een van haar voortreflikste eienskappe: hierdie sin vir die reddende aspek van die komiese. Dit stel haar in staat om 'n komiese wending te gee aan ernstige sake en ons te laat lag oor dit wat seermaak.
Pas op vir Jantatarat is uiters goeie leesstof.

P.G. du Plessis se *Koöperasie-stories op Donderdag* het in 1980 by Perskor verskyn en kos R7,95.

P.G. du Plessis se huiwering in die voorwoord ten spyt, is hierdie lekker stories wat aanvanklik op Donderdag in "Die Transvaler" verskyn het, 'n herpublikasie in boekvorm dubbel en dwars werd. En Perskor verdien 'n pluimpie vir 'n baie keurige uitgawe.
Die hand van die Hertzogpryswenner vir drama is duidelik in hierdie stories te sien in die goeie dialoog en die verteller se sin vir die dramatiese, terwyl die T.V.-geselser waarskynlik gesorg het vir die spitsvondigheid en die gemoedelike verteltrant.
Soos die titel aandui, is die stories meestal skinderstories wat voor die koöperasie oor mense in die omgewing vertel word. Alhoewel baie van die stories skreeu-snaaks is en almal minstens 'n komiese element het, is nie almal luimig of op die vlak van gewone skinderstories nie. Hulle dek trouens die hele register van ervarings wat op 'n klein plekkie onder almal se oog is: wreedheid, skynheiligheid, onverwagte goedheid, egbreuk, lyding, dood.
Al wat al die stories gemeen het, is dat hulle goeie stories is en dat hulle vertel word oor en deur 'n hele reeks "terugkerende karakters" wat mettertyd 'n soort digtheid aan die verhale gee: Genis wat beurtelings belus en beswaard voel, Veldsman van die plotte wat diep kan gesels en 'n baie lekker vrou het en die Pieterses met die oop bekke wat elkeen 'n streep het.
Die stories oor die Pieterses se "mallighede" is, wat my betref, die beste in die bundel. Daar word 'n fyn balans gehandhaaf tussen die komiese en die makabere in dié verhale en die grusame en ontroerende aspekte van die gebeure word skerp gekontrasteer deur die ongevoeligheid en onbegrip van die verteller en sy trawante.
Van die verteller van die verhale weet ons min, behalwe dat hy, na sy beskeie mening, iemand is wat nie wil lieg nie, nie 'n mens is wat oor ander praat nie, nie bang is nie en hom met geen onheilighede ophou nie. Maar ons weet hy kan 'n goeie storie vertel en hy kan dalk net 'n waardige opvolger van oom Schalk Lourens wees.

Soete Inval, nagelate geskrifte van Con de Villiers, het in 1979 by Tafelberg-uitgewers verskyn en kos R5,75.

Die eerste vier stukke in hierdie boek het die skrywer self as outobiografie bestempel en gaan oor sy kinderjare, sy grootword, sy tydperk as student en as dosent en wêreldreisiger. Veral die eerste 3 stukke sluit aan by die liefdevolle beskrywing van sy jeugwêreld wat ons reeds sedert die Vyftigerjare uit sy outobiografiese "sketse en verhale uit die Overberg" leer ken het.
Hy beskryf vol deernis en nostalgie sy ouerhuis, sy gesin, sy familie, die plase waarop hulle gewoon het, bure, bekendes, die omwenteling wat sy ma se dood toe hy 10 jaar oud was, vir die gesin veroorsaak het en hoe hy as gevolg daarvan eintlik 3 ouerhuise gehad het.
Van sy skooljare, sy ondervindings as student en sy akademiese loopbaan, sê hy maar min. Om die waarheid te sê, is hierdie stukke nie baie eksplisiet meer outobiografies as die res van sy oeuvre nie. Selfs sulke potensieel boeiende onderwerpe soos hoe hy as 21-jarige seun 'n onafhanklike afdeling in soölogie aan die Transvaalse Universiteitskollege, Pretoria, moes stig, noem hy maar terloops. Hy is baie meer geïnteresseerd in die ander mense wat hy in Pretoria leer ken het, hoe die leefwyse van dié van die Overbergers verskil het en hoe gesellig die sosiale lewe was.
Dit is opvallend dat dr Con de Villiers homself 'n baie minder boeiende onderwerp gevind het om oor te skryf as ander mense en dinge. Hy noem sy studiereise in die V.S.A. en op die vasteland alleen om 'n beskrywing van die geestesklimaat en denkwêreld van die verskillende volkere te gee. Oor sy akademiese loopbaan praat hy eintlik net in terme van die lesse wat hy as akademikus geleer het.
Oor sy voorkeure in die letterkunde, musiek en kuns sê hy heelwat meer asook oor sy hartstogtelike belangstelling in familiegeskiedenis, veral die genealogie en verwantskappe van die ou Caledonse en Bredasdorpse families. Op dié wyse kom die leser wel onder die indruk van die boeiende persoonlikheid van die skrywer. Ongelukkig is die "outobiografie" reeds in Desember 1959, enkele weke voor sy aftrede, afgesluit.
Die vier stukke is aangevul deur 3 stukke wat ook outobiografies van aard is, maar vir my nie eintlik mooi aansluit by die eerste 4 stukke nie. *Soete Inval* is 'n baie mooi afsluiting van hierdie skrywer se boeiende beskrywing van sy kontrei.

Op die Randakker deur Rykie van Reenen is uit die Randakker-rubrieke in "Die Beeld" en "Rapport" saamgestel deur Tobie Boshoff, in 1980 deur Tafelberg-uitgewers gepubliseer en kos R6,50.

Die rubrieke strek oor 'n tydperk van 13 jaar; die eerste synde gedateer 14 November 1965 en die laaste 18 September 1977. As sodanig is dit 'n uiters boeiende stuk geskiedenis wat deur 'n ervare joernalis vertel word: van dr. Verwoerd se dood tot dié van Biko. Dit is nie blote verslaggewing nie, want die skryfster is veral geïnteresseer in dit wat op die menslike vlak gebeur: hoe mev. Verwoerd die nuus van haar man se dood gekry en ontvang het, hoe 'n swart vrou 'n wit vrou tydens die

Soweto-onluste in haar huis versteek het en hoe individue die aardbewing in 1969 ervaar het.
Sy beskryf met groot waardering die voorbeelde van menslike grootsheid en onselfsugtigheid wat onder haar aandag gekom het. Soos sy dit self stel: "Dit is miskien ook nodig om te sê dat ek nie regtig 'n meisie sonder respekte is nie. Vir moed, vir geloof, vir inisiatief, vir deernis, verbeelding en sommer net goedheid, en dan weer vir gewone harde werk haal ek my hoed af" (p. 74).
Die teendeel is natuurlik altyd ook deel van ons menslike situasie. Sy laat volg dan ook: "Maar dit val my swaar, sal ek beken, om my hoof in ootmoed te buig voor iemand net om hy bo uitgekom het (hoe, is dit ook nie aldag raadsaam om na te vors nie)." Rykie van Reenen skroom dus nie om te skryf oor dit wat sy onwaardig, ongeregtig en teenstrydig in ons samelewing vind nie. Sy huiwer ook nie om die spot te dryf nie, selfs al is dit teen haar eie persoon gerig.
Afgesien van nuuswaardige gebeurtenisse soos die sesling se geboorte, die Tsafendas-verhoor en die tweede verhoor van Breyten Breytenbach, is die rubrieke deurspek van pittige staaltjies, "los wetenswaardigheidjies" en grappies, maar die hand van die goeie joernalis is altyd daaragter te bespeur: sy weet watter storie om te vertel en hoe om hom te vertel.

Universiteit van Suid-Afrika Renske Bornman

Nuwe Afrikaanse boeke — Julie 1981

(Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel — NALN)

Romans

ACKERMAN, Berna: Halfstuiwer-mossie. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R7,25
ALBRECHT, Belinda: Langs goue strande. Randburg: Ons Eie Boekklub, 1981.
ANTHONY, Len: Die mooiste droom. Randburg: Ons Eie Boekklub.
BAKER, Eleanor: 'n Geslote boek. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R7,25
BAKKES, M: Tweede Margaret Bakkes-omnibus. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R10,50
BEKKER, Johann: Johann Bekker-omnibus. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R10,50
— Senator. Johannesburg: Perskor, 1980. R9,95
BEUKES, Dricky: Skoenlappernooi. Pretoria: Trefferboekklub, 1981.
COMBRINK, D.H.: Driemaal is skeepsreg. Johannesburg: Perskor, 1981.
CONRADIE, Susan: Bruid vir die leeu. Randburg: Ons Eie Boekklub, 1981.
CRONJÉ, Verna: Die beeld van Julia. Randburg: Pronk-boekklub, 1981.
— Waar blou berge troon. Randburg: Ons Eie Boekklub, 1981.
DE KOCK, Helene: Man van gister. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R6,50
— Met vandag se brood. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
— Ver vlug na die môre. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
DU PLESSIS, Hannah: Vergewe my, Elize. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
ENGELBRECHT, Eben: Nagvlug. Johannesburg: Perskor, 1980. R3,75
HAGER, Hetta: Willemina, Willemina. Pretoria: Retief, c1980.
HART, Rina: Sluier oor die kuil. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R7,50
HARTMAN, Wim: Die mense van Zuiderkruis. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
— Onder die grasdak. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
HEESE, Carlie: Gom uit die soetdoring. Pretoria: H.A.U.M., 1980. R4,50
JACOBS, Derick: Aan jou my beminde. Randburg: Ons Eie Boekklub, 1981. R1,50
JANSEN, E.: Môre is 'n droom. Johannesburg: Perskor, 1981.
JOUBERT, Elsa: Die Wahlerbrug. Hersiene uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,95
KEET, Rolene: Skerwe van drome. Randburg: Pronk-boekklub, 1981.
KEMP, Ann Hite: Ooggetuie. Pretoria: Van Schaik, 1981. R6,50
KRÜGER Louis: Die skerpskutter. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,50
LAMPRECHT, I.D.: 'n Môre sonder wolke. Krugersdorp. President-Uitg., 1981. R3,20
— Ruwestrand. Pretoria: Retief, 1980. R3,99
— Seeman van die Albatros. Pretoria: Retief, c1980.
— Die verminker. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
LANGEVELD, Daan: Ons, die skuldiges. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,95
— Tussen liefde en haat. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,95
LE ROUX, Daleen: Agter verre horisonne; en, Die see se liefdeslied, (deur) Sareta Wessels. Randburg: Vrou Elegant, 1980.
LINDE, Engela: Dwaallig vir sterre. Pretoria: Retief, c1981.
— Onder kanniedoodsterre. Pretoria: Retief, c1980.

LINGUA, Susanna M.: Blink soos die môrester. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
MAREE, Naomi: Waar kameeldorings troon. Pretoria: Retief, 1980. R4,95
MEIRING, Stephanie: Blye hoop. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
MITTNER, Esmé: Daar's edelvrot in die wingerd. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
MORGAN, Annelize: Kring van wraak. Pretoria: Retief, c1980.
NIEMANN, Roy: As die wind verbygaan. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,95
PIENAAR, C.A.: Te hoog die prys. Johannesburg: Perskor, 1981.
PIETERSE, Annemarie J.: Die adelaar van El Moerat. Krugersdorp: President, 1981. R3,20
PRETORIUS, André: Vlug weg na Vryheid. Johannesburg: Perskor, 1980. R3,75
PRETORIUS: Obie *en* Hannes: Net 'n bietjie liefde. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R8,50
PRINSLOO, Mara: Die bitter kelk. Bloemfontein: In die Kol-Boekklub, 1981.
REYNECKE, Bertie: Bitter seisoen. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
SCHOEMAN, Karel: Waar ek gelukkig was. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R6,50
SCOTT, Lynette: Sêra — Sêra waaikant. Johannesburg: Perskor, 1980. R10,34
STEYN, Elmar: Vrug van die wraak. Randburg: Ons Eie Boekklub.
STEYN, Esta: Somer van die silwerskuim. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,95
STRYDOM, M.: Minnelied van die see. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
SWART, Stephanus: Van oomblik tot oomblik. Johannesburg: Klub Saffier, 1980. R3,75
TERBLANCHE, R.: Die vermiste bruid. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
THOM, C.: Die doringkloof-komplot. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
VAN DEN BERGH, Kas: Die dinge langs die pad. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R6,50
VAN DER MERWE, Christo: Die klawervlek. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
VAN DER MESCHT, Ella: Die hart se tweede lente. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
VAN DER WESTHUIZEN, Izak: Bruid van die goudveld. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
VAN NIEKERK, Johan: Jou dag gaan kom. Pretoria: Van Schaik, 1980. R6,35
VAN NIEROP, Leon: Die huis in Hertestraat. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R8,50
VAN NIEUWENHUIZEN, Jackie: Roep van die trekvoël. Pretoria: Retief, c1981.
VAN RENSBURG, Willie: Dr. Marius Hugo. Randburg: Ons Eie Boekklub. R4,50
VAN SCHALKWYK, Hendrik: Swartbaard. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
— Swier en swaard. Johannesburg: Klub Dagbreek, 1980. R3,75
VAN SCHALKWYK, Nickey: 'n Erfgenaam vir Ou Werf. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R7,95
VAN VUUREN, Annico: Gedoriewaar. Johannesburg: Perskor, c1980. R3,75
— Noodplan. Pretoria: Van Schaik, 1980. R5,75
VAN VUUREN, Lukas: Skemer. Johannesburg: Perskor, 1981. R3,10
VAN WYK, C.R. de W.: Swerwerhond. (Pretoria): Lubbe, c1981.
VAN WYK, Schalkie: Melodie van liefde. Bloemfontein: In die Kol-boekklub, 1981.

— Man van gister. Randburg: Ons Eie Boekklub, 1981.
WEBER, Fransien: Die blink in haar oë. Randburg: Pronk-boekklub, 1981.

Vertaalde Romans

CHASE, James Hadley: Te veel, te vroeg, vertaal deur Johan Strydom. Selby: Olympos, (1981). R2,76
— Twee plus twee is vyf; in Afrikaans vertaal deur Ray Knox. Selby: Olympos, (1981). R3,07
COLLINS, Larry, *en* LAPIERRE, Dominique: Die vyfde ruiter; vertaal deur Leon Rousseau. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R13,00
CORD, Barry: Die aandwind bring die dood; vertaal deur Ray Knox. Selby: Olympos. (1980). R2,24
CROWTHER, Bruce: Man sonder gesig; (in Afrikaans vertaal deur Stefan Radlof). Selby: Olympos, (1981). R2,96
DONNELLY, Jane: Eiland van verlange; in Afrikaans vertaal deur Marita de Villiers. Selby: Olympos, (1981). R1,96
FANGER, Horst P.: Nag van die wolwe. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R8,50
KONSALIK, Heinz: Engeltjies sonder vlerke. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,50
LAMB, Charlotte: Plek van verlore drome; vertaal deur Marita de Villiers. Selby: Olympos, 1981. R1,96
MARLOWE, Dan J.: Makkers maak nie so nie; vertaal deur Johan Strydom. Selby: Olympos, (1980). R2,24
PATTERSON, Harry: Elke mens het sy prys; vertaal deur Ray Knox. Selby: Olympos, (1980). R2,34
WIBBERLEY, Mary: Rusplek van die wilde ganse; in Afrikaans vertaal deur Marita de Villiers. Selby: Olympos, 1981. R1,96

Kortverhale, Essays en Briewe, ens.

MCCALLAGHAN, Marilee: Lappieskombers. Pretoria: Retief, c1980.

Drama

FOURIE, Pieter: Mooi Maria. Johannesburg: Perskor, 1980. R8,95
GROVÉ, Henriette: Ontmoeting by Dwaaldrif: radiodrama. Johannesburg: Perskor, 1980. R7,95

Poësie

CLAASSENS, Pieter: Verse van 'n windswael. Johannesburg: Perskor, 1981. R9,31
CUSSONS, Sheila: Die woedende brood. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,85
LOUW, N.P. van Wyk: Versamelde gedigte. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R20,00
MALAN, Lucas: 'n Barg vir die ontheemdes. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,50
OLIVIER, Fanie: Om alleen te reis. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R8,50
PRETORIUS, S.J.: Smartlap. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R11,50
VAN HEERDEN, Ernst: Kleur van donkerte. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R15,50
VAN WYK, Johan: Bome gaan dood om jou. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R7,50

Letterkundige Studies en Kritieke

SPANGENBERG, D.F.: Peilings van poësie: handleiding by die studering van gedigte. Pretoria: Academica, 1980. R8,00

Kinder- en Jeugverhale

BADENHORST, C.S.: Nienkie verstaan. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
BOSMAN, Wim: Kom ons loer vir die son. Nelspruit: Laeveld Dr., 1980.
— Louis, die Laeveldleeu. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,25
COETZEE, John: Die berg van die bosduiwe. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,75
— Die goue ring. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
CONRADIE, Ben: Die skyngeveg. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
DELPORT: Piet: Leon die lokvink. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R4,85
DE JONGH, M. *en* COETZEE, Cora: Die tandkitaar. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
HEESE, Hester: Die geluid van wakker. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
JOUBERT, Thana: Henkie. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
KOTZE, Susan: Grootoog-die-reus en die bokkies; illus. deur Magda van Staden. Pretoria: Retief, 1981.
— Die hoogmoedige volstruis. Pretoria: Retief, 1981. R3,99
KRUGER, Cornelia: Flippie se skewe bome. Pretoria: Van der Walt, 1981.
LEROUX, Marzanne: Somernagdroom. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R7,50
MALAN, Lucas: Die skat in die kelder. (Pretoria); Tiener-Publ., 1980.
MARAIS, Annalou: Die geheim van die ou vuurtoring. Piet Retief: Fonteine Publikasies, 1981.
MARITZ, Empie: Spore en speurders. (Pretoria): Lubbe, (1981).
— Vuiste en besluite. (Pretoria): Lubbe, c1981.
MARTIN, Earl: Moriti. Pretoria: Retief, 1980. R2,99
OPPERMAN, Elizabeth: Gomtriena se bruilof; illus. deur Alida Bothma. Pretoria: Retief, 1981.
PIETERSE, Emily: Die avonturiërs van Ouplaas. Pretoria: Retief, c1980.
— Gevangenes op Ouplaas; (illus. M. Balt). Pretoria: Retief, c1981.
PIETERSE, Emily: Ouplasers in die Bosveld; (illus. Gerhard Marx). Pretoria: Retief, c1981.
PIETERSE, Pieter: Stormsee oor Skoonbergbaai. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,25
RUPERT, Rona: Die tweede verslag van 'n buitengewone ontmoeting. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R6,25
STANDER, Eric: Rooikappie. Pretoria: Retief, 1980.
STEENBERG, Elsabé: Waar is pappa se panfluit? Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,75
VAN DER MEER, Ron *en* Atie: Nou's ek sat! Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R6,95
VAN DER MERWE, Ans: Swart skaap, wit skaap. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,95
VAN DER MERWE, Marie: Jasper Leeu se brul; illus. deur Alida Carpenter. Pretoria: Retief, 1980.
VAN ROOYEN, Engela: Gesie in diep water. Kaapstad: Tafelberg 1981. R6,25
VAN VUUREN, Lucas *en* Annico: Boetiebossie. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,75
— Koko kry sy sonkol. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.

Vertaalde Kinder- & Jeugverhale

BROADLEY, May: Aandstories vir kleuters; vertaal deur Pieter W. Grobbelaar. Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R9,50
GRAHAME, Kenneth: Rot op reis; vertaal deur André P. Brink, Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R6,95
LOWRY, Lois: Somer in 'n donker kamer; vertaal deur Elsabé Steenberg. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,75
LUITENANT X: Lennet, spioen met lang vingers. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,50
OFEK, Uriel: Rook oor die Golan-hoogland; vertaal deur Leon Rousseau. Kaapstad: Human & Rousseau, 1980. R5,95
ROSS, G. Max: Mina is weg; illus. deur Ingrid Fetz; (Afrikaans deur Gretha Vosloo). Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R5,25
ROSS, Tony: Jan en die boontjierank; vertaal deur Jan Rabie. Kaapstad: H.A.U.M., 1981. R6,50
STONE, Bernard: Huis, muis, tuis bes!; illus. deur Ralph Steadman; (Afrikaans deur Louise Steyn). Kaapstad: Human & Rousseau, 1980. R6,19
THIAM, Djibi: Suster Luiperd; vertaal deur Jan Rabie. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,95

Verseboek vir Kinders

BELCHER, R.K., *en* COATON, Lisa: Rooikappie op rym. Durbanville: Klipbok-uitg., 1981. R6,50
STRIJDOM, N.J.: Kort is die pad. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,50
SWANEPOEL, Piet: Rympies vir rakkers. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R5,50
VISSER, A.J.J.: Hier kiep-kiep en hiep-hiep daar. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R5,75

Studies oor Afsonderlike Skrywers

BAKER, Eleanor: D.F. Malherbe: Mens en meester. Juventus, 1981. R4,80
VAN DER MERWE, C.N.: Boerneef die nimlike hy. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R8,50

Woordeboeke

EKSTEEN, Louis C.: Eensillabige rymwoordeboek. Lex Patria, 1981. R9,50

Ander Werke van Belang

BOOYENS, Bun: Bronwaters van genesing. Kaapstad: Tafelberg, 1981. R16,50
BREYTENBACH, J.H., *en* PLOEGER, Jan: Majuba-gedenkboek; uitgegee ter herdenking van die Boere se stryd ter verkryging van hul onafhanklikheid 'n eeu gelede. Roodepoort: CUM Boeke, 1980.
FRANSEN, Hans: Drie eeue kuns in Suid-Afrika. Scottsville: Anreith Uitgewers, 1981. R18,92

Heruitgawes

BARNARD, Chris: Boela van die Blouwater. 2de hersiene uitg., 7de dr. Johannesburg: Perskor, 1980. R2,95
— Danda. 2de uitg., 5de dr. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,50

— Danda op Oudeur. 2de uitg., 2de dr. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R4,50
BEKKER, Pirow: Die Peerboom en ander verhale. 2de uitg., 3de dr. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,00
BEUKES, Drickey: Onbetaalde rekening. 2de druk. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
BOSMAN, D.B.: Tweetalige woordeboek: Afrikaans-Engels; Engels-Afrikaans. 7de verb. uitg., 7de druk. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R24,50
BREYTENBACH, Breyten: Katastrofes. Pretoria: Human & Rousseau, 1981. R6,95
DE VRIES, Theun: Kenau. 6de druk, Pretoria: Van Schaik, 1980. R2,60
FRITZ, Bennie: Dag van die besembos. 2de uitg. Johannesburg: Perskor, 1980. R5,50
HENNING, Nan: Geliefde rabbedoe. 2de uitg. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
INLEIDING tot die Afrikaanse letterkunde; onder redaksie van E. Lindenberg, met medewerking van R. Pheiffer, André P. Brink, A.J. Coetzee, 5de hers. en bygewerkte uit. Pretoria: Academica, 1980. R6,50
LINDE, Engela: Gesie van Sonsig. 2de uitg. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,50
LINGUA, Susanna M.: Die rooikop van Sonnerus. 2de uitg. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
LÜCKHOFF, J.A.: Die Vistermanne strand. 2de uitgawe. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,25
MARAIS, Annalou: Rusteloos die waters. 2de uitg. Pretoria: J.P. van der Walt, 1981.
MULLER, C.F.J.: 500 jr. S.A. Gesk. (hers.). Kaapstad: Human & Rousseau, 1981. R15,50
MULLER, Elise: Die wilde loot. 2de uitg., 3de druk. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,25
NORTJÉ, Cor: Ontmoet Tekkies! 2de uitg., 2de druk. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R4,25
PAULA: Die behoue droom. 2de uitg. Pretoria: J.P. van der Walt, 1980. R5,50
SPENCE, Ela: Aan die verste horison; 2de uitg. (d.i. 1ste uitg.) Pretoria: Makro-boeke, 1979.
SWANEPOEL, Elise: Avontuur op Vyeboomskloof. 3de uitg. Johannesburg: Perskor, 1980. R13,95
VAN DER GUCHT, Gaston Marie: Die fietsdief. 2de uitg., 3de druk. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R5,25
VIVIER, A.F.: Bas-Jan, Boep en Saar. 2de druk. Kaapstad: Maskew Miller, 1980. R1,30
— Bas-Jan in die bos. 2de druk. Kaapstad: Maskew Miller, 1980. R1,30
— Bas-Jan pas die hut op. 2de druk. Kaapstad: Maskew Miller, 1980. R1,30
WESSELS, Louis: Die nuwe seun. 2de druk. Kaapstad: Tafelberg, 1980. R4,50

Voorgeskrewe boeke vir matriek

Inhoud

Moderne Nederlandse verhalen (Haantjes en Van Coller samestellers)	**W.F. Jonckheere (Universiteit Rhodes)** 108
Na die front, Bergskilpad, Fusillade, Die gewigopteller (Ernst van Heerden)	**H. Ohlhoff (Universiteit van Pretoria)** 125
Klawervyf (Elsabe Steenberg)	**Henriette Roos (Universiteit van Suid-Afrika)** 130

Om hierdie besprekings op enige wyse te reproduseer deur dit bv. oor te tik of te fotostateer, is 'n oortreding van die Wet op Outeursreg en word nadruklik verbied.

Moderne Nederlandse Verhalen
(Saamgestel deur Haantjes en Van Coller)

W.F. Jonckheere

Aangesien ek in 'n vroeër artikel in *Tydskrif vir Letterkunde* hierdie bloemlesing as uitgawe bespreek het, wil ek my in hierdie artikel, ter wille van die Transvaalse skoliere wat die bundel as voorgeskrewe literatuur behandel, tot die bespreking van 'n tiental kortverhale beperk.

Fondant

Hierdie eerste verhaal is, met sy objektiewe, realistiese "slice of life"-tegniek, kenmerkend van 'n eg Hollandse tradisie wat deesdae op 'n besondere wyse deur Simon Carmiggelt verteenwoordig word. Carmiggelt is egter meer verteller, terwyl Heijermans by uitstek dramaturg was. Laasgenoemde feit blyk duidelik uit die verhouding tussen die dialoë en die vertelde gedeeltes. Eintlik sou die gebeure soos dit hier voorgestel word, 'n bewerkte uittreksel uit 'n drama kon gewees het. Dit sou ook maklik tot 'n kort eenbedryf of 'n draaiboek vir 'n kort film omskep kon word. Die feit dat die verhaal grotendeels in die teenwoordige tyd geskryf is, bevestig dit.
Heijermans laat die handeling op 'n Hollandse strand afspeel: 'n baie alledaagse ruimte vir 'n taamlik alledaagse situasie. Die aandag word gevra vir vier mense van wie een sit en rook terwyl die ander drie snoepgoed eet, skerts en gesels. Hierdie situasie sou totaal oninteressant vir ons wees as die verteller nie bepaalde elemente in daardie situasie 'n besondere betekenis gee nie, wat die gebeure tot iets heel besonders omskep. Dié elemente sien ons raak sodra ons besef dat die verhaal oor 'n oorgangsfase handel, die oorgang van lewe na dood. Watter elemente word bedoel? Veral die strand. Heijermans se keuse van die strand as handelingsruimte moet skitterend genoem word, omdat die strand ook eintlik 'n oorgangsgebied is. Die see — nog 'n belangrike element — speel dan ook 'n groot rol in die verhaal, veral as simbool van die dreigende dood. Aan die begin is die leser nie soseer daarvan bewus wanneer die oom "dromerig" na die see kyk nie. Wel val dit op dat sy aandag meer daarop toegespits is as op die familie. Dit suggereer dat hy eintlik alreeds van hulle afgesluit is. Dit is, terloops, ook opvallend dat hulle, as hulle na hom kyk, maar net "de punt van zijn bruine baard, 'n glimmertje van de gouden lorgnet en 'n tip van zijn neus" raaksien.[1] Die see se dreiging word goed opgeroep in die verwysing na die seiljag (bl. 10) wat "haast met 't zeil in 't water" sit en as "vreselijk angstig" ervaar word. Die beeld van die seil in die water, net soos die verwysing na "'n mijnheer aan 't strand" wat in die water gesit het, kan 'n mens as 'n vooruitwysing na die familie se oom in die water sien ("Oom zit in 't water", bl. 11). Op dieselfde bladsy word daar

van die "holle, zwarte ruimte der zee" gepraat, wat nog meer die negatiewe aspekte van die see beklemtoon. Dit bereik 'n hoogtepunt in die laaste gedeelte van die verhaal wanneer die oom heeltemal deur die opkomende water van die familie geïsoleer is, simbolies van sy dood wat hulle aan die einde vasstel. Terwyl hy aan die begin dromerig gesit en kyk het, lê hy nou "met grote, dooie ogen" na die see en kyk. Let daarop dat die verteller nou van die teenwoordige tyd oorskakel na die verlede tyd ("toen kwam de jongen door het water plassen") en ten slotte na die voltooide verlede tyd ("Oom was stilletjes dood gegaan"). Hierdie distansiëring in die tyd wat hy met sy werkwoordvorms oproep, suggereer ook goed die noodlottige verwydering wat daar tussen hom en die familie plaasgevind het.

Die patetiese geroep van die vrou aan die einde van die verhaal beklemtoon aan die een kant treffend haar magteloosheid, maar dit skep, aan die ander kant, ook 'n uiters ironiese, selfs siniese, byklank omdat die naam "Hein" in Nederlands die bynaam van die dood is: daar word gewoonlik gepraat van "magere" of "lelijke Hein". Wanneer die vrou haar man se naam sê, roep sy dus eintlik die dood aan, waarvan die oom nou die personifikasie geword het. Heijermans skep op die manier 'n uiters effektiewe en aangrypende slot vir sy verhaal.[2]

Die teënhangers van die oom, wat hom op die grensgebied van lewe en dood bevind, is die lewenslustige meisies Cor en Jet, wat op die grens van jeug en volwassenheid staan. Vir hulle is die lewe en die mensdom fassinerend en vol belofte, terwyl die oom totaal onverskillig daarteenoor staan. Dit blyk duidelik uit die meisies se gretigheid om die snoepgoedrympies te lees en hulle reaksies daarop. Daarin is nie net sprake van liefde nie, maar ook — en dis belangrik — van die dood, sodat die doodsmotief op dié onverwagte wyse ook weer opduik en die idee van liefde relativeer.

Met die oom wat die grensgebied van lewe na dood oorskry en die meisies op die grens van jeug na volwassenheid en die vrou êrens tussen die twee, skep Heijermans 'n aangrypende gebeure wat die sikliese gang van die lewe, die gedurige opeenvolging van lewe en dood, uitstekend oproep. Hy styg sodoende beslis bo die triviale, die alledaagse uit.

Fassinerend is ook die kontraste in die verhaal, waarmee die verteller spanning opbou en wat in die laaste reël 'n hoogtepunt bereik. Van Coller wys in sy "Aantekeninge" tereg op die belangrike kontrastering tussen die oom en die res van die groepie: hy, geestelik (en in 'n sekere sin, fisies) afgesonder, stil en mymerend, teenoor hulle wat praat en skerts. Daar word deur hulle inderdaad "'n sfeer van frivoliteit" (Van Coller) geskep. Dit lei tot 'n uiters ironiese situasie: terwyl die meisies en die vrou lighartig gesels, is die man besig om te sterf. Die onbenulligheid van die fondant-etery steek skerp af teen die onheil van die naderende dood. Mens sou ook kon sê dat daar 'n kontras is tussen die tante en die oom, tussen die jonger geslag en die ouer geslag en daarom ook tussen lewe en dood, net soos gesimboliseer deur die land (sekerheid, lewe) en die see (gevaar, dood).

Die grootheid van 'n kunstenaar word in 'n groot mate bepaal deur die

feit dat hy met 'n minimum van middele 'n maksimum van ekspressiwiteit kan bereik. Aan die eis beantwoord Heijermans se verhaal geheel en al. 'n Verhaal hoef nie 'n bepaalde lengte of 'n ingewikkelde handeling te hê om "goed" te wees nie. "Fondant" lewer goeie bewysmateriaal vir die stelling.

De dood van Cuchulainn van Murhevna

Hierdie verhaal het ek reeds in *Klasgids* 7:4, Feb. 1973 bespreek en dit wat hier volg is 'n min of meer letterlike weergawe daarvan.
A. Roland Holst (1888-1976)[3] het die stof van hierdie en soortgelyke verhale ontleen aan die Ierse (Keltiese) mitologie, wat hom reeds vroeg in sy digterlike loopbaan geboei het. Tussen 1908 en 1914 woon en studeer hy tydelik te Oxford en Lynmouth in Engeland en sy kennismaking met die Keltiese mitologie met 'n blywende uitwerking op sy (basies pessimistiese) lewensbeskouing gehad. Pessimisties was dit beslis, aangesien hy geglo het dat ons moderne, onnatuurlike samelewing na aan sy ondergang is. Volgens hom lewe ons net soos sekere ou volkere, wie se beskawings tragies ondergegaan het, in 'n tydperk waarin ons self die omstandighede skep wat 'n soort wraakproses aan die gang sit. Die onheilsbode stel hy dikwels as 'n mitologiese vrou voor, byvoorbeeld Helena, of Deirdre, of, soos in hierdie verhaal, Aoife.
Voortekens van die naderende boosheid simboliseer die skrywer o.m. met bloedrooi sonsondergange, onheilspellende wolkehemels in die laat middag, die gehuil van die wind oor die see en die angskrete van die meeue. Dit is, baie vereenvoudig, aspekte van die agtergrond en die sfeer van A. Roland Holst se kultuurpessimisme en dit bepaal ook die gees waarin hy hierdie verhaal geskryf het.
"De dood van Cuchulainn van Murhevna" is 'n verhaal van oerdrifte, wraak en geweld van mense in 'n meer primitiewe, gewelddadige samelewing uit 'n voor-Christelike tydperk. Sommige van die figure wat hier optree, is bomenslik en daarom die tipiese helde van die mitologiese wêreld, hoewel hulle nie gevoelloos is nie. Hulle is gewelddadig en sterk, soos Aoife byvoorbeeld wat as vrou al baie manlike vyande met die swaard oormeester het; of soos Cuchulainn, afkomstig van die songod Tuatha de Danaan en Conloch, sy seun, wat slegs deur sy vader, die halfgod, oorwin kan word. Dis net "de schone Emere" wat nader aan ons staan. Sy lyk meer "normaal" menslik en minder kolossaal as die ander helde van die swaard.
Kortverhale word partykeer klein dramas genoem en die vier afdelings of fases in hierdie gebeure, is 'n natuurlike aanleiding om die verhaal met 'n drama in vier bedrywe te vergelyk. Die eerste "bedryf", wat begin met die reël "Haar naam was Aoife ..." (bl. 15), word voorafgegaan deur 'n bespiegelende inleiding wat tegelykertyd sfeerskeppend is. In hierdie eerste deel word die aandag toegespits op die held in sy verhouding t.o.v. Aoife, tot hy haar verlaat en dus die aanleiding tot die wraak geskep het. Deel twee begin met "Niet lang daarna werd ..." (bl. 17) en spits die aandag toe op Conloch wat 'n

instrument in Aoife se hande sal word. Die hooffiguur is hier nie aanwesig nie, maar daar is heelwat verwysings na hom; hy bly eintlik die middelpunt van belangstelling. Treffend is veral die vooruitwysende momente in dié deel, nl. wanneer Aoife oor Cuchulainn se onoorwinlikheid praat en in stilte die sekerheid uiter dat Conloch hom tog sal doodmaak. Die derde fase, wat met "II" (bl. 19) begin, beskryf die noodlottige konfrontasie tussen vader en seun. Sterk ironies klink daar o.m. Cuchulainn se woorde: "En aan mij zal hij zich bekend maken", wat ten slotte ook gebeur in Conloch se doodskreet, nadat hy sy vader herken het. Ons word hier aan 'n soortgelyke situasie in die Oud-Hoogduitse Hildebrandslied herinner. Daar vind ook 'n noodlottige swaardgeveg op lewe en dood plaas tussen vader en seun wat mekaar na 'n lang skeiding nie meer herken nie.

In deel vier van ons verhaal, wat begin met "Drie dagen lang ... (bl. 23), kry ons, soos dit in dramas ook dikwels die geval is, 'n getuieverslag van die finale dramatiese gebeurtenisse, nl. die held se ondergang. Daar is geen direkte weergawe van die gebeure meer nie, want die fokus is nou op die koning gerig aan wie alles vertel word. Deur hom sal ons ook die eerste straal nuwe hoop gewaar: dit is die heilsperspektief waarmee tragedies dikwels eindig. Ons kry dit hier in die laaste paragraaf: die wind gaan lê, die koning kom "in het kalme licht van den ochtend" staan (in kontras met al die storms en duisternis van vroeër); daar is sprake van "de vreemde, hooge vrede van dit leven" en as die koning weer na binne gaan, loop hy "met vaste schreden". Die onkeerbare, onverbiddelike wraakproses is uitgewoed, 'n nuwe lewe kan begin.

Nog 'n parallel met die drama is juis die tragiese ironie in die ontwikkeling van die gebeurtenisse. Cuchulainn, die held van die drama, kan die onvermydelikheid van die afloop nie voorkom nie: "Ik kan niet anders", sê hy vir Aoife as sy hoor dat hy gaan vertrek. En as hy haar ook nog beveel om die seun wat gebore gaan word Conloch te noem en hom na Ierland te stuur, dan bepaal hy op daardie oomblik alreeds die omstandighede wat vir hom in 'n verre toekoms noodlottig sal wees. Hy sal sy noodlot nie kan ontsnap nie, want deur Aoife in die steek te laat, maak hy haar tot sy eie wraakgodin. "Hij verloochende mijn liefde. Door het kind van mijn liefde zal hij ondergaan." (bl. 19). Die groot ironie van die situasie is dat dit nie Conloch is wat Cuchulainn dood maak nie, maar omgekeerd en dat Aoife se woorde wel op die ou end waar word, hoewel nie op die manier wat sy beplan het nie. Die wraak wat sy ontketen het, tref haar self, want sy het nie verwag dat sy haar seun sal moet opoffer nie en sy het dus Cuchulainn se godlike afkoms onderskat. Die vader is ondanks sy goddelikheid nie gevoelloos nie. As hy sy sterwende seun herken, begin sy hartverskeurende rouklag en besef hy dat hy Aoife se slagoffer geword het: "O, vloek over Aoife, die dit gewild heeft." (bl. 21). Die wraakproses het begin, hy word afgeskei van almal "want de macht van een vrouw ... was tussen hen gekomen, onherroepelijk" (bl. 22). Die onherroeplike en onvermydelike is altyd kenmerkend van die tragiese situasie. Die ondergang kom onafwendbaar: Cuchulainn word deur die Druïdes getoor sodat hy tot sy dood teen die golwe veg omdat hy hulle as sy vyande sien.

Die somberheid van die gebeure word beslis geaksentueer deur die tallose verwysings na die donker, dreigende natuur: "de donkere regen", "de donkere meedogenloze zee", "de storm gierde over de duisterende vlakten", "de duisternis woei over hun graven" ens. Die aantal kere wat die woorde *donker* of *duister* gebruik word, is besonder groot. Hulle bepaal die sfeer van die verhaal. Dis ook nie toevallig dat Cuchulainn en Conloch met mekaar "in het sterven van den dag" begin stry nie en dat Conloch die son agter sy teenstander sien ondergaan nie. Holst se digterlike taal is altyd sterk simbolies gelaai. Die styl is die van ou sages en mites: direk, sonder veel omhaal van woorde, ryk aan simbole, met hier en daar argaïese uitdrukkings om ons nader te bring aan die oertyd waarin die gebeure hom afspeel.
Al is Adriaan Roland Holst bekender as digter, bewys sy mitologiese verhale tog dat hy 'n uitstekende verteller is, wat jou boei tot die laaste woord. Hy het 'n belangrike bydrae tot die Nederlandse verhaalkuns gelewer.

Het verhaal van de schaatsrijder

Terwyl die vorige verhaal met sy halfgode en helde die oorvertelling van 'n ou mite was, kry ons in hierdie geval 'n vertelling gebaseer op 'n sage. In teëstelling met die mite, tree in die sage gewone mense op in 'n handeling wat in 'n mate in tyd en ruimte gelokaliseer kan word. In al die soort verhale speel die fantastiese 'n nogal belangrike rol en kan dit maklik gebeur dat 'n "natuurlike" of realistiese handeling skielik oorgaan in iets wat ons as bonatuurlik of surrealisties kan bestempel. Dit is dié tipe handeling wat ons in hierdie verhaal kry en, soos dit meestal die geval is, word daar meegedeel dat die gebeure in 'n verre verlede ("de oude tijd", bl. 25) plaasgevind het. Tog wil die verteller hê dat ons nie moet glo dat die gebeurtenisse versinsels is nie: hy beklemtoon dat hulle "waarachtig" gebeur het. Om dit te bevestig, laat hy die skaatser op bekende Friese mere en kanale ry wat by name genoem word. Deur gebruik te maak van 'n ek-verteller word ook geprobeer om die geloofwaardigheidsgehalte van die handeling te verhoog en veral 'n sfeer van vertroulikheid te skep.
Ek dink dat Van Coller die kat by die stert beet het wanneer hy hierdie verhaal 'n raamvertelling noem (bl. 126). In raamvertellings word daar deur 'n verteller 'n ander verteller (soms meer as een) voorgestel, wat sy verhaal vertel, waarna die oorspronklike verteller weer aan die woord kom om die "raam" te sluit en dalk kommentaar te lewer. Hier het ons nie so 'n situasie nie. Die ek-verteller wat na Friso van Taeke verwys, vertel sy verhaal op gesag van genoemde Friso, wat self nie binne die raamwerk van die verhaal optree nie. Ons kry bloot 'n verwysing na iemand wat destyds verhale vertel het. Die ek-verteller wil die verhaal aan 'n volgende generasie kinders oorvertel, omdat die handeling so treffend is. Daar word dus alleen 'n parallel getrek tussen die vertelsituasie van Friso en die vertelsituasie van die ek wat nou aan die woord is: in albei gevalle was dit verskriklik koud en kinders het by "de hoge schouw" na iemand gesit en luister. Daar vind dus 'n oulike vorm

van "teleskopering" in die tyd en ruimte plaas, want die feite waaroor vertel word, vind ook "in een winter als deze" plaas. Die skaatser wat in die verlede gery het, nog voor die alreeds verbye vertelsituasie van Friso van Taeke, word nou weer deur die verteller tot lewe gewek in 'n ruimte wat bekend is vir sy fiktiewe luisteraars (d.i. die "kinderen" wat hier telkens aangespreek word).
Die parallel tussen die vertelsituasie van Friso van Taeke en die van die ek wat nou aan die woord is, is nie oorbodig nie. Inteendeel, dit kry 'n besondere betekenis as mens daarmee rekening hou dat die hele verhaal op die idee van tweeledigheid gestruktureer is. Dit sal duidelik word as ons die verhaalhandeling van naderby bekyk.
Ons word bekend gestel aan die merkwaardige (naam- en gesigslose) figuur van die skaatser wat eers noordwaarts skaats en dan, parallel daarmee, suidwaarts. Daarna ry hy in enige rigting, in 'n soort ekstase wat hom heeltemal in beslag neem en wat hom 'n gevoel van totale vryheid gee. Die ekstase word skielik afgebreek wanneer hy sy skaduwee ontdek, wat hom die gevoel van gevangenskap gee. In plaas van "de bevrijde" is hy nou iemand wat gebonde is ("het was aan hem gebonden"; "het hield hem omvangen"). Ons kry dan die skitterende beskrywing van 'n soort bose ballet van die skaatser wat probeer ontslae raak van sy skaduwee. Die idee van die (onvermydelike) tweeledigheid word hier aangrypend voorgestel. Dit word voortgesit in die beskrywing van die man se rasende bevrydingspogings (bl. 27), waar daar na sy skaatse verwys word: "De schaatsijzers zongen in keer en wederkeer van twee hoge tonen, twee elkander vervolgende, elkander na-rennende en schampende geluiden, die ten laatste in het gegons in zijn oren twee accenten werden in een gebonden toon van fluiten, van ijsklokken." (bl. 27). Op dieselfde bladsy lees ons dat die son stadig maar seker ondergaan: die dag word nag en die maan sal nou die son vervang om 'n skaduwee te gooi. Nie alleen sal die nag met sy maanlig 'n parallel met die dag en sy sonlig vorm nie, dit sal ook as't ware die negatief daarvan wees. So word die oorgang van 'n realistiese na 'n surrealistiese gebeure goed geskep. Dit word ook treffend deur die groteske spel van langgerekte skaduwees en eienaardige kleure net voor sononder voorberei. Nag en dag vul mekaar aan, vorm deel van die ewige tweeledigheid van alles wat bestaan. Daarom ervaar die skaatser die nag ook as iets tragies.
Met die ongeluk en die kop wat oor die ys skuif tot dit weer met die liggaam verenig word, beland ons heeltemal in die surrealistiese sfeer. Coolen laat sy verhaal hier op 'n merkwaardige wyse by sekere moderne, surrealistiese kortverhale aansluit waarin ons ook soms groteske situasies kry (bv. Jan Rabie se *21*). Vir die skaatser is die tog ten einde, omdat hy op sy rug lê en sy skaduwee natuurlik onsigbaar is. Of dit die einde van sy bestaan is, bly 'n oop vraag.
Die hele handeling van die verhaal kan eintlik as 'n "wanhopige vaart naar de bevrijding" (bl. 28) opgesom word, as 'n hopelose poging om die natuur te denaturaliseer, of die tweeledigheid ongedaan te probeer maak. Slegs in 'n absurde of surrealistiese situasie (die kop wat weer vasgroei aan die liggaam) kan die onmoontlike bewerkstellig word en dit

is dan ook die funksie en belang van dié gedeelte van die verhaal. Van al die verhale in die bundel het hierdie een seker wel die rykste simboliek. Die skaduwee is 'n oeroue en uiters belangrike simbool in die meeste kulture van die wêreld. As mens in 'n simboolwoordeboek kyk soos die een van J.E. Cirlot[4] dan stel jy vas dat die skaduwee die negatiewe ontdubbeling van die liggaam of die beeld van die bose genoem word. Dit kan ook die alter ego (ander ek) of die siel of die instinktiewe deel van die mens voorstel. Die implikasies daarvan vir hierdie verhaal is besonder treffend.
Ons word deur hierdie simbool ook van ander simbole bewus gemaak, nl. die van die dubbele of van die tweeling of van die dualisme of tweeledigheid. Veral laasgenoemde is van belang hier, nl. die idee van magte wat in ewewig staan (bv. van die goeie en die bose). In die meeste kulture bestaan die bewussyn van 'n universele ewewig of 'n balans van teenoorgesteldes, wat hom op oneindig baie maniere openbaar en 'n essensiële deel is van die bestaan: dag en nag; goed en kwaad; lig en duisternis; aarde en hemel; skyn en werklikheid, ens. By hierdie tradisie sluit die verhaal op 'n besondere manier aan, om dit tot een van die hoogtepunte in die bundel te maak.

De vader

Soos ek in 'n vroeëre artikel oor hierdie bundel reeds aangedui het,[5] is hierdie teks slegs die helfte van die oorspronklike verhaal van A. de Wit. Dit is totaal sinloos om net die eerste helfte van 'n werk te bespreek en die res oor die hoof te sien. Dat Van Coller dit in sy "Aantekeninge" (bl. 127-129) wel doen, is ongerymd. Dit is natuurlik moontlik dat hy nie besef dat daar nog 'n vervolg was en dat die volledige verhaal soos 'n tweeluik gekonstrueer is nie. Ek stel voor dat hierdie teks van die lys van voorgeskrewe verhale geskrap word.

De liedjesman

In baie opsigte is hierdie verhaal tipies van Van Schendel se later prosa, wat hy in 'n vyftal bundels, tussen 1938 en 1951, laat verskyn het. Die motief van die musiek kom herhaaldelik daarin voor. Dit is byvoorbeeld die geval in die bundel *Nachtgedaanten* (1938, nie 1947 soos daar op bl. 41 staan nie) waaruit hierdie verhaal afkomstig is. Daarin kan ons duidelik die voorliefde vir musiek in ses van die twaalf titels opmerk: "De liedjesman"; "Menuet"; "Nachtmuziek"; "Wachterlied"; "De zanger zonder stem"; "De vier muzikanten". Dié voorkeur vir musiek en die feit dat dit meestal vereensaamde mense is wat die musiek beoefen of daardeur bekoor word, is tiperend van die verbeeldingswêreld van die ouer Van Schendel. Musiek is immers by uitstek 'n middel van universele kommunikasie om gevoelens van allerlei aard mee te deel of soms ook die eensaamheid te deurbreek.
Die persoon, op wie in "De liedjesman" die aandag toegespits word, is dan ook tipies van die baie vereensaamde enkelinge wat in *Nachtgedaanten* optree. Reeds vanaf die eerste paragraaf is dit duidelik

dat die (anoniem blywende) "hij" eintlik 'n onbekende is vir "men" (d.i. die mense), wat sekere dinge oor hom vermoed of dink of merk. Stadig maar seker tree hy uit die vaagheid na vore, 'n vaagheid wat goed gesuggereer word deur die feit dat die verteller as't ware deur die oë van die mense na die eensame man kyk. Eers in die tweede paragraaf praat die verteller vanuit die perspektief van die man self, wat ons in staat stel om 'n dieper insig in sy wese te kry ("Hij merkte ook zelf ...").
Vanaf die begin van die verhaal word ons bewus gemaak van die andersheid van die hooffiguur ten opsigte van vroeër. Iets het gebeur wat die man alles in 'n ander lig laat sien, of wat hom mens- (en veral vrou-) sku gemaak het. 'n Vervreemdingsproses maak hom totaal geïsoleerd van mens en wêreld. Soos dit by ander verhaalfigure van Van Schendel die geval is,is daar ook by hierdie persoon 'n geweldige melancholie en 'n gevoel van onvervuldheid en mislukking, wat sy hele wese deurdring en veral in sy sang tot uiting kom. Sy sang is sy laaste poging tot kommunikasie, wat op die ou end ook nie meer verstaan of aanvaar word nie.
Dis opvallend dat Van Schendel hierdie verhaal met 'n sterk sin vir simmetrie en bewuste strukturering geskryf het. Ons kry heelwat simmetrie byvoorbeeld tussen die drie liedere wat die liedjesman sing: dit bestaan telkens uit tien reëls met drie aksente per vers en die rymskema a b a b c c a d a d. In twee van die drie is daar sprake van iets wat op sekere dae van die week gebeur het, terwyl sondag die dag is wat in al drie liedere voorkom. Sondag is klaarblyklik die belangrikste dag, want dit is die dag van sy geboorte, die dag waarop hy sy aardse liefde leer ken het en ook die dag waarop sy geestelike hergeboorte moontlik geword het. Die groot verskil tussen die drie liedere is dat die eerste twee albei oor "ik" handel en die derde oor "hij", wat natuurlik Christus is. Dit is baie belangrik omdat dit op die vernuwing van die sanger wys, wat nie meer die selfbejammerende, ingekeerde, melancholiese mens is nie, maar die bevryde nuwe mens, wat "schoon gewassen" is. In ooreenstemming met die sange kan mens in die bou van die verhaal ook drie afdelings duidelik afbaken, wat met die verskillende fases in die gebeure saamval: die eerste handel oor die man as aanvaarde sanger onder die mense; dan volg daar 'n afdeling waarin die gedurig opgejaagde en verstote sanger beskryf word. Ten slotte kry ons die vernuwingsfase met die wilderniservaring en die sinvolle ontmoeting met "de eenzame" ('n soort kluisenaar?), die eerste persoon wat hom waarlik oor die liedjiesman ontferm en hom deur sy gebed red.
Van Schendel skryf seker wel die suiwerste Nederlands wat mens kan lees.
Elke woord is op sy plek in hierdie kompakte tipe vertelstyl. Wat soms wel irriterend in sy verhale is, is die vaagheid van omlyning in hierdie verbeeldingswêreld, sodat 'n mens die gevoel kry dat jy die gebeure as't ware deur 'n gaasgordyn bekyk. Daar word byvoorbeeld bitter min omtrent die ruimte waar die liedjiesman lewe bekend gestel. Ook die tydsaanduiding is besonder vaag. Dieselfde kan van die figure gesê word, wat deurentyd "gesigloos" bly en uit nie veel meer as emosies

bestaan nie. Dis opvallend hoe hulle kontrasteer met die vroeër karakters uit Van Schendel se realistiese romans, van wie ons 'n soveel duideliker voorstelling gehad het. In die romans is hy ook baie spesifiek omtrent die ruimte en die tyd van die handeling.
Die vaagheid van die figuur-, ruimte-, en tydaanduiding in hierdie verhaal staan dus wel in 'n opvallende kontras met die duidelike ontwikkelingslyn van die handeling, aangebied in bewus afgebakende verhaalfases.

Het loflied

Van der Leeuw behoort tot die groep skrywers wat as neo-romantici bestempel word en wat, soos die woord aandui, die romantiese ideale opnuut tot lewe gewek het. Prakties gesproke beteken dit o.m. dat die handeling van baie van die outeurs se romans en verhale in 'n geïdealiseerde omgewing afspeel. Dikwels is dit Europa tydens die Middeleeue toe daar, volgens dié skrywers, nog mense was wat heldhaftig en met hoë ideale gelewe het. Dit was — om dit met die woorde van die Nederlandse digter H. Marsman te sê — 'n tydperk van "Kruistochten en Kathedralen", wat nou "versomber" het tot verhale.[6]
Mens kan wel sê dat die neo-romantiese skrywers heimwee na die geromantiseerde tydperk gekoester het. Dié neiging kan ons interpreteer as 'n soort wêreldontvlugting en dit was tipies van die romantiek.
Ook hierdie verhaal se handeling is in die Middeleeue geplaas en, soos die meerderheid van Van der Leeuw se verhale, is dit deeglik opgebou. Hy bied sy gebeure heeltemal chronologies aan, sodat daar geen tydspronge gemaak word nie. Ook is dit opvallend dat daar amper 'n volledige menselewe beskryf word, wat ongewoon is vir kortverhale. As ons byvoorbeeld na die verhale van hierdie bundel kyk, stel ons vas dat hulle gewoonlik net 'n fase of 'n hoogtepunt uit 'n menselewe weergee. In "Het Loflied" daarenteen is daar in die begin sprake van "de jonge Luifried" wat pas tot ridder geslaan is, en aan die einde is hy die ou "Heer Luifried", wat onder die melaatses woon en tydens 'n massamoord deur die engel Michael na die ewigheid gedra word. Volledige lewenslope word gewoonlik net in romans beskryf, wat "lewensromans" genoem word. By implikasie kan ons hierdie teks 'n "lewensverhaal" noem en dit spreek vanself dat die verteller net "sekere kernmomente" (Van Coller) uit die lewe van sy held kan meedeel. Die vraag is dus of daardie momente inderdaad essensieel of openbarend is om Luifried as verhaalkarakter te laat lewe en die verhaal tot 'n (boeiende) geheel op te bou.
"Het loflied" vertoon in baie opsigte heelwat ooreenkomste met die Middeleeuse ridderverhale of -eposse, waarin ons meestal 'n chronologiese aanbieding van die feite kry, asook 'n toespitsing op die vervolmakingsproses van 'n ridder wat 'n hele reeks toetse of beproewings moet deurstaan. Die ridders in die ou verhale het ook geheimsinnige ontmoetings wat tot 'n stryd om lewe en dood lei; hulle word ook verlief op pragtige vroue wie se embleem of teken hulle dra;

hulle neem ook deel aan toernooie; hulle tree ook in die bresse vir die wat mishandel is, ens. Daar is iets van al die Percevals, Waleweins, Lancelots of Ferguuts in hierdie Luifried van Van der Leeuw en dis duidelik waar die skrywer sy inspirasie gekry het. Die gebeure is egter minder fantasties as in die Middeleeuse eposse omdat hier byvoorbeeld geen drake en towerkastele voorkom nie. Die handeling is beslis realistieser, met uitsondering miskien van die ontmoeting met die engel Michael wat as ridder verskyn en Luifried tot 'n belofte dwing. Die hou van die belofte sal hom ten slotte tot die "heilige" maak. Voor hy dié stadium bereik, sal hy egter op verskillende maniere beproef word sodat ten slotte die idee bevestig word dat die mens ook 'n heilige kan wees en die heilige maar net mens is.

Luifried se lewenspad is dus 'n soort "pilgrim's progress" wat hy met sukses voltooi en die "stadia" van die ontwikkeling is duidelik aangegee. Na sy geveg, waartydens hy soos Jakob deur die engel "gemerk" word, volg sy eerste toets wanneer hy na die ouerlike kasteel terugkeer en sy ouers dood aantref. Die vraag is of hy deur sy verdriet oormeester sal word, wat hom sou verhinder om die lied aan te hef. Omdat hy egter "ewige" kwaliteite in die tydelike kan ontdek, nl. die terugkerende skoonheid en die voortlewende liefde van sy ouers, sal hy sy eerste oorwinning oor homself behaal. Die tweede toets is eintlik moeiliker, nl. die stryd teen sy sinlikheid. Hy wat ridder van die lig geword het (veral paragraaf 2, bl. 52), dreig nou om prooi van sy duister, misleide gevoelens te word. 'n Tydelike verwêreldliking vind plaas totdat hy, net voor die noodlottige misstap, tot insig kom en wegtrek. In die derde episode lewer hy bewys van sy liefde vir sy medemens deur twee agtergeblewe kinders van 'n uitgemoorde gesin aan te neem. Meer as ooit word hy bewus gemaak van die boosheid van die wêreld, maar soos in die vorige twee stadia waarin hy bewys het dat sy liefde vir God sterker was as sy aardse liefde (vir sy ouers; vir die vrou), oorwin die "loflied" telkens.

Ons kry dan 'n versnelling van die tempo in die verhaal: "De jaren vergingen. Luifried begon al aan de slapen te grijzen" (bl. 58). Van nou af word daar op die ouer man gekonsentreer. Sy huwelik met Margareta kan nie 'n toets genoem word nie, wel sy houding t.o.v. haar en haar kind se dood. Maar net soos toe sy ouers oorlede is, ontdek hy weer die ewige in die tydelike, nl. God se herskeppende krag in die natuur. Die daaropvolgende kruisvaart is weer die resultaat van 'n selfoorwinning, nl. die oorwinning oor materialisme (hy het al sy besittings verkoop) en sy bereidwilligheid om vir God die wapens op te neem en ontbering te ly. In sy laaste lewensfase word ook nog sy gewilligheid getoets om deur melaatsheid "afstand te doen" van sy liggaam. Op alle gebiede van die lewe is hy nou beproef en het hy 'n oorwinning behaal, al is dit nie sonder moeite of leed nie. Hy het die totale offer gebring van bloedbande, sinlikheid, selfliefde, gehegtheid aan mense of besittings, selfs die eie liggaam. Soos die bekeerde Elckerlyc is hy gereed om die lewe te eindig.

Daar is dus ses episodes van hierdie vervolmakingsproses beskryf: drie uit die eerste helfte van Luifried se lewe en drie uit die tweede, wat die

verhaal 'n baie harmoniese voorkoms gee. Al ses kan inderdaad wel as essensieel beskou word, omdat hulle telkens 'n ander aspek van die beproewingsproses weergee en 'n ander faset van Luifried se wese openbaar. Die geheel vorm 'n ewewigtig geboude verhaal, wat op 'n Middeleeuse lees geskoei is: 'n interessante verlewendiging van 'n ou genre, geskryf in 'n nogal verhewe of miskien gewild argaïese Nederlands, waarin die ewige botsing van vlees en gees, van die wêreldse en die hemelse of die tydelike en die ewige, weer aan die orde gestel word.

Die wedergeboorte van Pan

Daar is 'n groot kontras tussen hierdie verhaal met sy nie verhewe, alledaagse taalgebruik, en die vorige. Die mees opvallende verskil is wel dat "Het loflied" op 'n lewensloop konsentreer, terwyl "De wedergeboorte van Pan" net by 'n paar oomblikke uit 'n seun se lewe stilstaan. Dit wys wel op die groot verskeidenheid van moontlikhede waaroor verhaal- (of roman-) skrywers beskik.
As mens hierdie teks goed lees, stel jy vas dat die verteller die element van tyd op 'n besondere wyse hanteer. In die eerste drie reëls van die eerste paragraaf is daar sprake van 'n seun wat op 'n bospad in die buurt van Parys loop. Al is die sinne in die verlede tyd geskryf, wys hulle tog op 'n gebeure wat in die "verhaalhede" plaasvind. Vanaf die vierde reël, wat begin met "Want sedert enkele maanden ...", gee die verteller ons 'n panoramiese blik op die seun se "wêreld": die oorlogstoestande, sy opdragte, sy gedwonge wandelinge ... In die oorblik verskuif die verteller ons na die verhaalverlede, nl. dit wat vooraf gegaan het aan wat nou beleef gaan word. Die uitweiding is beslis funksioneel, omdat dit ons die rede verduidelik van die seun se eensame wandelings en omdat dit die seun se ervaring van spanning van die daaropvolgende ontmoeting met die bok, soveel aanneemliker maak. In die tweede paragraaf, wat begin met "Dit keer had zijn vader hem ..." word ons terug na die verhaalhede oorgeplaas, nl. dieselfde tydstip van die eerste drie reëls van die verhaal. Merkwaardig dat ons in hierdie gedeelte tog nog 'n sin kry waarin die hede in die lig van die verlede gesien word: "En zo, spelend het verplichte spel van een kindertijd, die reeds achter hem lag, kwam hij ..." (bl. 65).
Die eintlike handeling waarop die verteller ons aandag wil vestig, begin in die volgende paragraaf: die ontmoeting met die bok. Weer val dit op dat daar 'n besondere tydshantering is. In die voorafgaande paragraaf het ons in 'n tiental reëls 'n beskrywing gekry van 'n gebeure wat waarskynlik 'n hele paar uur in beslag geneem het, terwyl die volgende episode, wat oor sewe paragrawe strek, miskien nouliks 'n minuut duur. Die sceniese hantering van die episode is heeltemal aanvaarbaar omdat die toevallige saamwees van die seun met die bok 'n essensiële gebeurtenis in die seun se lewe is. Dit word bevestig in die laaste gedeelte van die verhaal, waar beskryf word dat die seun "na een kwartier" weer by die huis kom en 'n nogal gespanne gesprek met sy ma voer. Wat ook nog boeiend is, is die feit dat ons die gevoel kry dat

die ontmoeting met die bok in 'n soort vakuum afspeel. Die toestand van amper-irrealiteit word goed ingelei deur die skielike onbekendheid van die bekende: "... en aarzelend bleef hij staan. Want het pad was anders dan hij zich herinnerde." (bl. 65). Let daarop dat alles na die magiese moment weer normaal word: "... en liep verder over het pad, dat hij nu weer herkende als leidend naar zijn tijdelijk huis." (bl. 66).
Met 'n besondere inlewingsvermoë word die so betekenisvolle ontmoeting voorgestel. Wat weer opval is die parallel tussen mens en dier: die seun met sy "in zijn keel kloppende angst", teenoor die bok met "dezelfde angst" wat "klopte in de lange slanke nek"; beide staan roerloos en maak daarna die kleinste beweging met die hand of kop; beide is eintlik opgejaagdes wat 'n instinktiewe aanvoeling vir mekaar het, te midde van 'n vyandige wêreld wat onverstaanbaar vir hulle is. Die seun het allerhande wreedhede gesien, maar het hulle "nooit begrepen" en soos hy "zinneloze" woorde gehoor het, hoor die bok 'n eenvoudige wysie "die het toch niet helemaal begrijpen kon." Die gemeenskaplike onbegrip van een of ander boodskap word oorstyg deur die wedersydse begrip vir mekaar in hierdie unieke situasie en dit is waarom die seun so hunker na die "vreemde sensuele kus van het woud" wat mens en natuur weer een sou maak en die wonderlike kinderwêreld bestendig. M.a.w. die rouheid van die werklikheid, waarvan hy 'n toenemende vermoede het, sou dan as't ware gesublimeer wees. Vir 'n moment is die fluitende halfgod pan dus in hom herbore, maar kort daarna dring die alledaagse werklikheid weer deur, sodat die bok wegdraf en die seun weer homself is.
Die laaste episode is op 'n ander manier ook 'n skitterende weergawe van opgekropte emosies, waarby daar meer verswyg as gesê word. Dis ook uitstekend dat een van die verhaalfigure en nie die verteller self nie, die opmerking maak dat die seun besig is om "al het kinderlijke" te verloor. Dit laat die observasie des te oortuigender klink, veral omdat die woorde na die essensie van die verhaal wys, nl. die seun se emansipasie. Die ironie van die geval is dat die moeder eintlik nie besef hoekom die seun sy kinderlikheid verloor het nie. Dis nie soseer die oorlogsgeweld wat dié ontwikkeling bespoedig het nie, maar wel die teleurstellende ervaring met die bok waardeur sy laaste band met die fantasiewêreld, die wêreld van onskuld en suiwerheid verbreek is.
Hierdie "momentopname" van die seun is dus beslis meer as wat dit by die eerste lees skyn te wees. Dit gaan oor 'n kerngebeure in 'n mens se lewe, iets wat uiters essensieel vir hom is. Ons moet die skryfster aanprys omdat sy díe kernmoment so subtiel en met so 'n besondere aanvoelingsvermoë beskryf het. Sy skep 'n verteller wat ons inlei in 'n brose ervaringswêreld om 'n groeiproses weer te gee: harmonie moet prysgegee word vir disharmonie, omdat die wêreld nou eenmaal sy bose beloop moet hê.

Guiseppe Valdi, Neptunus

Dit is seker wel die lighartigste verhaal uit hierdie bundel. Baie van Aafjes se prosa word deur hierdie soort lighartigheid of speelsheid

gekenmerk, nie in die minste sy verhale wat na aanleiding van omswerwings ontstaan het nie.
Aafjes is gewoonlik op sy beste wanneer hy in sy verhale en reissketse die stemming van 'n bepaalde plek oproep. Gewoonlik doen hy dit deur 'n ek-verteller wat in die teenwoordige tydsvorm sy ervarings meedeel. Die gebruik van die teenwoordige tyd dra baie daartoe by dat ons as lesers die handeling onmiddellik meebeleef. Dis presies wat Aafjes wil bereik, want as gebore verteller wil hy ons deelgenote maak van sy avonture. In die lig daarvan is dit wel opmerklik dat hy sy verhaal begin met "Het *was* warm ...", en dat die volgende twee reëls ook in die verlede tyd geskryf is, die normale vertelvorm in Nederlands. Hy doen dit om die indruk te skep dat hy sy gebeure uit die verlede uitlig en dit na die (historiese) presens oorplaas. Daarna volg 'n beskouende en beskrywende gedeelte wat ons met die ruimte bekendstel, waarin die persoonlik vertelde ervarings geplaas gaan word. Dié gedeelte is grotendeels in die teenwoordige en ook die voltooid teenwoordige tyd geskryf, sodat die verhalende gedeelte se teenwoordige tydsvorm nie meer verbasing wek nie. Dit is trouens baie effektief om die soektog na Neptunus realistieser voor te stel.
Die soektog begin met die woorde: "Waar is Neptunus?" (bl. 69) wat al gou met "Ik weet het niet" beantwoord word. Met hierdie woorde, wat 'n mengsel van berusting en onmag uitdruk, gee die verteller homself as't ware aan die lot oor, wat hom die kar met die "langzaam sjokkende muilezel" laat volg.[7] Die ironie van die situasie is dat hy tog 'n verbasende antwoord op sy vraag sal kry. Die ontmitologiseerde wêreld het tog nog sy verrassings. Onbewus beland die verteller in die "waterwêreld" van Neptunus, nie deur in die see te duik nie, maar deur op nogal groteske wyse, tussen die watervate met visse agter op die kar plaas te neem. Later sal hy in Giuseppe Valdi ook skielik Neptunus "herken". Daarmee is dan die verteller se mitologiseringsproses in volle swang, veral wanneer die "handel in levende vis" as "het rijk van Neptunus" gesien word. Selfs die beroemde drietand, magsimbool van die mitologiese god, is daar om sy meesterskap oor die visse te bewys.
Die effens spottende, ironiserende toon, wat hierdie verhaal kenmerk, kom die duidelikste tot uiting in die gedeelte oor die visse in die restourant se akwariums, wat besig is om na die mense te kyk (bl. 70). Deur vanuit die visse se perspektief na die mense te kyk, skep die verteller 'n geslaagde komiese effek: die mense word as tweevoetige diere gesien wat te stom is "om voor de vissen te dansen". Dié uitdrukking is eintlik 'n variant van "te stom om voor de duivel te dansen", wat hier spottend verlewendig word.[8] Aafjes se goed vertelde avontuur in die oorblyfsel van die gesekulariseerde ou klassieke wêreld, kan wel geslaagd genoem word, omdat dit 'n oorspronklike visie daarop gee. Soos Couperus se "De oude Trofime" wat in dieselfde Middellandseseegebied afspeel, kry ons hier ook 'n soort reïnkarnasie van 'n figuur uit die antieke wêreld. Daarmee suggereer die ek-verteller (ook by Couperus) die "ewige" van die klassieke waardes of opvattings, al is die reïnkarnasie maar 'n swakker uitgawe van die oorspronklike figuur. Die mite bly voortbestaan!

Het voske

"Het voske" en "Waar de Kali-Yuga niet doordringt" dra as gemeenskaplike kenmerk dat hulle albei basies oor die teëstelling tussen kultuur en natuur handel òf, om spesifieker te wees: oor die kontak tussen mens en dier.[9] Die situasie waarin dit gebeur is in die twee tekste egter totaal verskillend, aangesien die verteller in die eerste verhaal 'n geïntegreerde wese in die samelewing is, terwyl die spreker in Geeraerts se teks die samelewing (die "kultuur") juis ontvlug om in die natuur, d.w.s. die dierewêreld, vrede te vind.
Walschap, 'n rasegte verteller, bied die "konfrontasie" in 'n verhaal met 'n boeiende handeling aan, wat heeltemal chronologies voorgestel word en waarin ons weer duidelik sekere fases sou kon afbaken. Die eerste fase word redelik gedetailleer weergegee. Dit beskryf die "kennismaking" met die "voske" op die markplein waar troeteldiere verkoop word, en die aarseling omtrent die aanskaf van so 'n ongewone diertjie, waarby die vader homself probeer onverskillig hou, maar eintlik net so mal is oor die klein jakkalsie as die meisie. Die tuiskoms sal die eerste teleurstelling en skuldgevoel teweegbring. Die gebeurtenisse wat tot daar beskryf is (bl. 80), vind almal op dieselfde dag plaas wat wel opvallend is, omdat ons nou al amper in die helfte van die verhaal is. Tog is dit wel regverdigbaar dat die verteller so baie tyd aan dié episode bestee, omdat dit hom kans gee om op die groot verskeidenheid van emosies wat die diertjie opwek, in te gaan. Soos ons later sal sien, is dit uiters belangrik. Die tweede fase in die verhaal konsentreer dan veral op die huislewe met die "voske" as sentrum van die aandag. Ons stel vas dat daar nou 'n tempowisseling in die vertelling kom, wat ons ook tydsverdigting kan noem (middel van bl. 80). Ons word daarvan bewus gemaak dat daar 'n hele aantal dae verloop: die saamleef met die jakkals en die kennismaking met sy streke neem heelwat tyd in beslag. Die derde fase in die vertelling sou ons "sonde met die bure" kon noem (onderaan bl. 81): die "voske" begin nou sentraal staan in 'n wyer kring mense en dit laat die spanning meteens sterk styg. Die laaste fase (vanaf bl. 86) is die van die "voske" se verwildering en vervreemding.
Al word daar klaarblyklik 'n *verhaal* vertel, is dit tog eintlik 'n soort bieg waarin die ek-spreker dit duidelik maak dat hy, tot sy skade en skande, van 'n kind moes leer wat dit beteken om lief te hê, om werklik opofferend lief te hê. Dít is die essensie van die bieg en terselfdertyd ook die sentrale tematiek van die verhaal. Die verhaal self gee dus eintlik 'n beskrywing van sy ontwikkeling na insig: insig in die eenvoud en suiwerheid van die liefde. Dit is waarom hy teen die einde van die verhaal ook herhaaldelik beklemtoon: "ik begreep ...", "nu begreep ik ..." (bl. 87). Dié moment van insig is vir hom egter "een zuivererende bliksem", 'n insig wat hom meer geleer het as die boeke "van grote en kleine filosofen". Op sigself is dit natuurlik baie ironies, want dis 'n kind wat hom tot daardie besef laat kom.
Hierdie verhaal lewer dus op 'n eenvoudige maar tog oorspronklike wyse kommentaar op die liefde, wat nie in teorieë geleer kan word nie, maar wel in die praktyk: pas deur die meisie se daad (die feit dat sy die

verwilderde, bytende vos met haar liggaam beskerm) word liefde werklikheid: dit is 'n uiting van totale opoffering en selfontkenning.
In aansluiting daarmee kan ons op 'n ander interessante aspek van die verhaal wys, nl. die feit dat die vos se aanwesigheid allerhande ekstreme emosies by mense opwek, nie slegs in die gesin nie, maar ook in die hele wyk. Dit begin al op die markplein met die kind wat haar pa se hand soen en hom omhels, terwyl hy sy entoesiasme vir die dier nouliks kan wegsteek. Dan is daar die heftige reaksies van die ma wat die man en die meisie laat skuldig voel; of die gesin se mengsel van liefde en medelye met die vos; die haat en veragting van die chauffeur; die agterdog van die bure; die raserny van die vader nadat die papegaai vermoor is; die patetiese smeekbrief, ens. Die indruk word geskep dat die dier die mensewêreld binnegedring het om hulle te toets. Die enigste wat die "toets" deurstaan is die meisie, wat totaal onbevooroordeeld staan teenoor die voske en dit met 'n kinderlike en suiwer liefde liefhet. Sy, wat in sekere sin nog digter by die natuur staan en wat nog nie heeltemal deur die kultuur misvorm is nie, is bereid om hom met haar lewe te beskerm: dit doen sy sowel aan die einde as op die moment wanneer sy in die klerekas wegkruip. Die prioriteite van 'n beskawing met sy sterk neiging tot materialisme, eweas die pedagogiese metodes van die vader, word deur die meisie se optrede beskaam en gerelativeer. As ons dít in gedagte hou, besef ons dat dit ook nie belangrik is dat die vernaamste verhaalfigure anoniem bly nie. Hulle vorm saam 'n soort mikrokosmos ('n verkleinde uitgawe van die wêreld) waarin elkeen sy afbrekende of opbouende rol speel en waarin spontane liefde, geïnkarneer deur "het kleine meisje" die grootste ligpunt vorm.
Mens kan in die verhaal van die "voske" 'n ver naklank van die laat twaalfde-eeuse epos *Vanden Vos Reinaerde* hoor. Van Coller het tereg op sekere satiriese elemente in hierdie verhaal gewys, maar daar is nog meer ooreenkomste. Daar is byvoorbeeld die aanklagte wat teen "Reintje" ingebring word; daar is dieselfde sluheid waarmee die vos telkens sy prooi in die hande kry; of die feit dat hy ten slotte betrap, "aangehou" en gestraf moet word. In teëstelling met die eposgebeure word hy hier dus wel gestraf, maar soos in die Middeleeuse verhaal, ontsnap hy ook op die ou end en leef hy daarna voëlvry.
Wat ten slotte opval, is dat die mense (veral die meisie en die verteller) eintlik so slim en slu word soos die vos om ander mense te ontwyk.
En dit is natuurlik weer ironies, want teen alle verwagting in leer hulle meer van hom as hy van hulle: die kultuur leer van die natuur!

Waar de Kali-Yuga niet doordringt

Eintlik moes hierdie teks nie in hierdie "verhalebundel" voorkom nie omdat dit, streng gesproke, geen verhaal is nie. Van Coller praat verskonend van 'n "sketsmatige verhaal" wat ook 'n onbevredigende term is. Wat sal ons die teks noem? Miskien eerder 'n skets of 'n verslag waarin oor persoonlike ervarings gemymer word. Dit word deurspek met beskouings oor mens en God, wat taamlik pretensieus voorkom: 'n

uitstalling van Oosterse wysheid met verwysings na die apokaliptiese tydperk, wat hy ook wel in die Bybel kon aangetref het; die verwysing na die aria van Bach wat hom laat huil, en wat moet bewys dat die skrywer tog ook sy Westerse kultuur ken.
Die handelingsverloop in die teks is beperk tot 'n rit vanuit Antwerpen na 'n bergagtige en beboste streek in die suide van België (die Ardenne) en die aankoms in die hotel van sy vriend. Daarna begin 'n mymerende gedeelte waarin teruggedink word aan plekke wat deur die ontmoeting met diere in die verlede betekenisvol geword het. Die eintlike handeling versand hier dus in herinneringsbeelde. Op sigself is die sketsies nie onaardig nie en gee dit 'n goeie indruk van die groot liefde van die verteller vir die ongerepte natuur. "Het is alsof men in een andere wereld komt" (bl. 95) en soos 'n Adam in die paradys (ook 'n bietjie pretensieus?) tree hy as die naamgewer van diere en plekke op. In dié harmoniese vlugoord verskyn "de vrouw die mijn beste kameraad is" dan ook as 'n soort Eva, met wie hy blymoedig deel van die oernatuur geword het. Dat daar, soos Van Coller sê, sprake sou wees van "paar" en 'n "passievolle omhelsing" en dergelike dinge, sien ek nie en lyk my 'n nogal gewaagde vorm van "Hineininterpretierung".
Oor die algemeen gesien skep hierdie teks, met sy slordige taalgebruik en sy gebrek aan eenheid, die indruk dat dit nogal haastig aanmekaar geflans is vir die bundel waarin dit oorspronklik verskyn het.[10]
Die keuse van hierdie teks as uitbreiding van dr. Haantjes se bundel moet betreur word.

Panne

Dit is kenmerkend van 'n hele paar na-oorlogse Vlaamse skrywers (o.m. Vandeloo, Geeraerts, Ruyslinck) dat hulle in verhale en romans heftig gereageer het teen die talle negatiewe aspekte van die moderne tegnologiese samelewing, met sy uitvindings wat as 'n seën of 'n oplossing bekend staan, maar eintlik 'n vloek is. By sommige skrywers (soos Geeraerts) lei dit tot 'n romantiese ontsnappingsdrang en 'n poging tot herskepping van 'n paradyslike staat in literatuur. By ander, soos Weverbergh, lei dit tot 'n aanklag wat in die vorm van 'n futuristiese verhaal aangebied word, maar wat daarby opval is dat díe verhaal 'n baie tradisionele struktuur het en op 'n uiters koel, amper steriele manier vertel word. Laasgenoemde kenmerk skep die indruk dat die siellose wêreld deur 'n gevoellose verteller geskep is. Die verteller in "Panne" lewer wel van tyd tot tyd kommentaar, maar tog is hy meestal nie meer as 'n instansie wat registreer nie, d.w.s. iemand wat die feite waarneem en objektief probeer weergee sonder om emosie uit te druk. Die emosieloosheid, die aaklige ontbreek van betrokkenheid wat so onmenslik voorkom, gryp 'n mens aan in die laaste paar reëls van die verhaal, wanneer die vrou se skielike dood bloot geregistreer word: "Toen als een flits schoot ze op mijn vrouw af en stak (beet?) haar in het been. Deze viel neer als een steen. Ze was meteen dood, dat zag je zo wel." (bl. 104). Om so te sê geen emosie nie, net objektiewe registrasie van feite. Van Coller verwys tereg na die "ontmenseliking" in die

verhaal. Die wesens wat hier optree het — wellig as gevolg van die feit dat hulle deel is van die tegnologiese wêreld — tot bloedlose (d.w.s. ook gevoellose) skepsels ontaard. Die nie-emosionele visie tref des te meer, omdat daar van 'n ek-verteller gebruik gemaak word wat ons as leser meer betrokke laat voel. Dáár lê dan ook die rede waarom die einde so skok: wat ons as mens, geïdentifiseer met die verteller, verwag, vorm 'n skrynende kontras met dit wat ons lees.
'n Besondere effek word ook bereik deurdat 'n alledaagse toestel, 'n stofsuier (al is dit een met 'n atoombattery), die aanleiding tot die tragiese gebeure is. Dis nie 'n atoomneerslag soos in "De sneeuwbui" van W. Ruyslinck waardeur 'n hele stad geaffekteer word nie, maar wel 'n nuwerwetse stofsuier wat onklaar raak en daardeur 'n hele omwenteling van die normale teweegbring: die taai spinnerakke, die onvernietigbare klein spinnekop wat alles oorleef. Die oorheersende idee is hier nie dat die uitvinding op sigself so boos is nie, maar wel die onkontroleerbare gevolge daarvan, sodat die mens op die ou end tot 'n bloedlose wese omskep word. Die verteller laat dit aan die leser oor om te besluit wie of wat (die spinnekop of die atoombattery) die bloed in die vrou laat verdwyn het. Dis ook nie so belangrik nie omdat dit net 'n simptoom van die selfgestigte kwaad is.
Aangesien Van Coller aan *Een winkelier keert niet weerom,* wat ook op die vreemde in die alledaagse konsentreer, sy langste bespreking wy, wil ek nie nóg 'n kommentaar daaraan toevoeg nie. Ek wil net waarsku vir 'n alte simboliese interpretasie van H. Heeresma se verhaal.

Verwysings

1. Ons moet onthou dat die oom in een van die merkwaardige Hollandse strandstoele sit. Dit is taamlik groot regop stoele wat 'n kappie van rottang het, om jou teen die wind te beskerm. As jy heeltemal terugsit in die kappie kan die mense links of regs van jou skaars iets van jou sien. So word die oom dus ook "geïsoleer" van die res van die familie.
2. Wat Van Coller bedoel met die bewering (bl. 125) dat die oom "as oorwinnaar uit die stryd" (watter stryd?) kom, weet ek nie.
3. Nie 1883-1973 soos boaan bl. 14 staan nie.
4. *A dictionary of symbols,* New York, 1962.
5. "'n Slordige Nederlandse Bloemlesing". Tydskrif vir Letterkunde.
6. Sien die gedig "Heimwee" in die bundel *Paradise regained.*
7. Die luiheid en lomerigheid van die Italiaanse platteland, wat Aafjes deur middel van spasies tussen verhaalstukke suggereer, en wat die lees van die verhaal ook moet vertraag, het in hierdie druk nie oorgekom nie, deurdat die drukker hulle oor die hoof gesien het.
8. Die uitdrukking word gebruik as mens van iemand praat wat oerdom is.
9. Vergelyk ook "De Wedergeboorte van Pan."
10. *Het dier en Wij.* Nie *Het dier en hij* soos op bl. 99 staan nie.

Vier gedigte van Ernst van Heerden

H. Ohlhoff

Na die front

Die titel van hierdie gedig, 'n voorsetseldeel, val in twee dele uiteen: die voorsetsel "na" en die naamwoordstuk "die front" (dit wil sê die voorste gevegslinie, die gevegsterrein). Bekyk 'n mens nou die gedig in hierdie lig, dan merk jy 'n soortgelyke verdeling. Die eerste vyf strofes het te make met die "na": die voorbereidings vir en die vertrek na die front, met al die emosies wat daarmee saamgaan. Die laaste strofe weer het pertinent met die front, die gevegsituasie te make (vergelyk "sneller" en "blink loop"). Die digter maak dus van die belangrike poëtiese tegniek van patroonverbreking gebruik, waaroor later nog iets meer.

Sowel die verskillende fases van die voorbereiding en vertrek as die oorlogsituasie word duidelik afgebaken deur die gebruik van die tweereëlige strofebou met paarrym (volrym in die eerste vyf strofes en benaderde rym in die laaste). Terselfdertyd vind daar duidelike, spanningbewerkende progressie plaas, bring elke strofe die leser 'n stappie nader aan die hoofmoment aan die front: eers die ontbyt, dan die rantsoen en komberse, dan die deur wat toegestoot word, dan die straat, dan die trein, en dan, uiteindelik, die geweer. Hierdie gedagte van progressie word versterk deur die identiese, tydsuggererende aanvang van al die strofes: "Toe ek ..."

'n Sintaktiese konstruksie wat met die volgorde "toe" plus naamwoord begin, is onaf, daar moet 'n voltooiing volg, en in hierdie gedig vind dit telkens in die tweede reël van die strofe plaas wanneer 'n bepaalde emosie gesuggereer word. Tydstip en emosie staan dus telkens in 'n netjiese balans. Opmerklik is dat die digter hoofsaaklik met die konkrete (hande, oë, ensovoorts) werk om die hartseer oor (tydelike) skeiding en verlies asook die gevoel van liefde daar te stel. Met die uitsondering van die tweedelaaste strofe staan die "ek", op pad na die front, alleen in die eerste reël, teenoor die "ek" en "jy", die mense binne die deur oorlog aangetaste verhouding, in die tweede reël. In die tweedelaaste strofe is dit asof die "ek" in die tweede reël verdwyn in die oorweldigende "vloed" ('n enigsins onbeholpe metafoor) van die "jy" se "kus".

Ek het reeds in die eerste paragraaf gewys op die patroonverbreking wat in die slotstrofe plaasvind. 'n Mens word reeds deur die tipografie daarop voorberei: Waar die eerste vier strofes almal op kommapunte eindig, eindig die vyfde op stippels waardeur die voorafgaande as't ware 'n rukkie langer teenwoordig bly, maar die een of ander wending terselfdertyd in die vooruitsig gestel word. Waarin is hierdie wending nou geleë? Afgesien daarvan dat die oorlogsituasie self hier geteken word, tree daar ook in die tweede reël 'n radikale wending in. Waar die leser in elkeen van die eerste vyf strofes se tweede reël gelees het van die "jy" wat op die een of ander wyse by en in die "ek" teenwoordig was, is daar nou niks: "(ek) kon ... van jou g'n enkele trek herken". Die

implikasie hiervan is dat in die oorlogsituasie niks meer dieselfde is nie, dat dit 'n veel diepgrypender afskeid van die normale lewe bring as wat aanvanklik vermoed word. Daar vind 'n soort "Umwertung aller Werte" plaas. Op subtiele wyse sluit die afwesigheid van die vroeëre volrym, asook die nadruklike opmekaarstoot van heffinge (blínk lóop vás) hierby aan.
Ter wille van nog 'n visie op hierdie omkering van waardes in 'n oorlogsituasie kan leerlinge gerus die volgende gedig van Thomas Hardy lees:

The man he killed

Had he and I but met
By some old ancient inn,
We should have sat us down to wet
Right many a nipperkin!

But ranged as infantry,
And staring face to face,
I shot at him as he at me,
And killed him in his place.

I shot him dead because —
Because he was my foe,
Just so: my foe of course he was;
That's clear enough; although

He thought he'd list, perhaps
Off-hand-like — just as I —
Was out of work — had sold his traps —
No other reason why.

Yes; quaint and curious war is!
You shoot a fellow down
You'd treat if met where any bar is,
Or help to half-a-crown.

Bergskilpad

Bloot tipografies beoordeel, wil dit lyk of hierdie gedig moontlik in drie dele of betekeniseenhede uiteenval: Daar kom aan die einde van reël vier en aan die einde van reël agt 'n kommapunt voor.
Gaan 'n mens reël een tot vier dan na, sien jy dat daar in reël een sprake van *"sy oë"* is. Dié voornaamwoord verwys terug na die titel, sodat daar aanvaar kan word dat minstens hierdie reëls oor die bergskilpad self handel. Die woorde wat in verband met die skilpad gebruik word, het met tyd te make: "jare", "oumansnek", "heupjigstap", "grense van die sterflikheid". Moontlik omdat die skilpad so oud voorkom en tog nog voortgaan, is dit vir die toeskouer asof hy "verhewe (is) bo/die grense van die sterflikheid", asof hy deel het aan die onsterflikheid. Wáár die

skilpad waargeneem word, sê die gedig nie, maar volgens die *Ensiklopedie van die wêreld* (deel 2) word die bergskilpad oral in Afrika, behalwe die woude aangetref, en is dit volop in Suider-Afrika.
Die volgende eenheid is reël vyf tot agt. Weer is daar sprake van tyd en tydsverloop: "geslagte", "sonnedag". Daardeur word dit aan die eerste eenheid verbind. Terselfdertyd is daar egter progressie: Waar daar by die bergskilpad van "jare" sprake was, gaan dit nou om "geslagte", meer nog, gaan dit om Egipte en Babilon, ryke van *eeue* gelede. So was Ramses die naam van verskeie Egiptiese konings tussen 1330 en 1085 v.C. Hierdie ryke wat voor die geestesoog van die toeskouer weer uit die stof opstaan, is egter sterflike geslagte wat "soos 'n sonnedag/verby (flikker)", want hulle word as't ware gemeet aan die onsterflikheid wat met die bergskilpad geassosieer is.
Met die derde eenheid, reël nege tot elf, is die leser terug in Suider-Afrika, meer spesifiek die Karoo, en wéér is die gedagte van tyd en tydsverloop teenwoordig: "as", "voorwêreldlike", "ou". Weer is hier ook progressie: Van die voor-*Christelike* ryke word hier beweeg na die "voor*wêreldlike*" toe. Die negende reël begin verder met 'n "maar" wat 'n direkte teenstelling met die voorafgaande impliseer. 'n Aspek van die teenstelling lê waarskynlik daarin dat, al lê die ryke van Egipte en Babilon eeue ver in die verlede, is daar iets wat nóg veel ouer is: die Karoo. Daarbinne lê ook nie die oorlogshelm van Ramses en sy soldate nie, maar die dop — metafories as oorlogshelm gesien — van 'n skilpad. Die implikasie hiervan is moontlik dat die bergskilpad, wat aanvanklik onsterflik gelyk het, gesien binne die nuwe perspektief van n *voorwêreldlike* Karoo, tog ook uiteindelik aan die "grense van die sterflikheid" prysgegee is. In "Klasgids" 13:1 wys D.F. Spangenberg egter op die interpretasieprobleme t.o.v. hierdie verse, en kom dan tot die gevolgtrekking: "'n Kriptiese gedig kan suggestief en meerduidig wees; dit kan egter ook verwarrend wees. Die laasgenoemde is ongelukkig met 'Bergskilpad' die geval" (bl. 25).

Fusillade

Die titel van die gedig slaan op 'n teregstelling met gewere, en binne hierdie konteks val uitdrukkings soos "gevangene", "die seldeur met die witgekraste kruis", "wagte", "geblinddoek", "soldatestewels", "gewere word so flink soos blits gerig" en "skietbevel". Die gedig begin trouens met die vroeë oggenduur wanneer die gevangene uit sy sel geneem word om tereggestel te word. Veel van sy gemoedstoestand hier in die aangesig van die dood kom tot uiting: Hy is *"verdwaas* en *stom", "star"* as hy die *"strompel* pad" begin loop, asof hy nie ten volle bewus is van die dinge rondom hom nie (let ook hier op die beklemtonende en bindende funksie van die st-alliterasie). Hierdie indruk word versterk as 'n mens in die laaste reël van die eerste strofe lees "(dit) is hom alles vreemd". In die lig van wat op hom wag, vind hy geen aansluiting by, geen werklike betekenis in die dinge rondom hom nie.
Dan word hy geblinddoek, en juis wanneer dit gebeur, wanneer hy dus

nie meer met sy fisiese oë kan waarnem nie, sien hy lig. Die suggestie dat dit nie werklik lig is nie, word versterk deur die gebruik van die onbepaalde lidwoord ("'n") nie net voor "ster" nie, maar ook voor "maan" en "son". Daar is iets visioenêrs in hierdie lig, want dis "'n vlam van God". Die gevangene beweeg dus al verder weg van die aktuele werklikheid rondom hom.
Hierdie progressie word nog verder gevoer wanneer hy in sy "visoen" beelde van vroeëre ervarings "sien" en "hoor". Met klem op die sintuiglike word vroeëre belewinge t.o.v. mens, dier en natuur opgeroep en kom daar 'n idilliese beeld tot stand. Liefde, warmte en rus vorm deel van hierdie wêreld en deur herhaling van die "aan"-konstruksie word die aanhoudendheid en volheid van sy gedagtes oor hierdie dinge beklemtoon. Dit is dus 'n wêreld wat skerp kontrasteer met sy onmiddellike omgewing, en deur die betekenis en die lang klank van "draai" asook deur die stippels daarna, is dit asof daar 'n byna hipnotiese toestand by die gevangene gesuggereer word.
In die laaste strofe van die gedig word daar weer na die aktuele werklikheid verwys: Die soldate maak hulle gereed om die gevangene te fusilleer. Maar dan lees 'n mens die vreemde woorde van die slotreëls: "sekondes en eeue gaan verby .../die skietbevel bly uit". In die lig van al die voorbereidings vir die teregstelling is dit onwaarskynlik dat die skietbevel letterlik nie gegee word nie. Een moontlikheid is dat die gevangene nie daarvan bewus is nie omdat hy in sy visioen nie meer deel het aan die aktualiteit nie, en dat daar letterlik sekondes verbygaan, maar in sy ander wêreld as't ware eeue. Vergelyk in hierdie verband ook D.F. Spangenberg se opmerkings in "Klasgids" 13:1: "Ons weet egter nou, onder meer in die lig van die skrywer se mededelings in die genoemde onderhoude, dat hierdie gedig direk verband hou met die tema van die opheffing van die tyd. Dit gaan, in die digter se eie woorde, in 'Fusillade' (bl. 27) om 'die poging ... om 'n leeftyd tot 'n sekonde te verdring' (Gesprekke, bl. 100). Die twee slotreëls sinspeel blykbaar op die bekende verskynsel dat mense wat weet hulle gaan sterf, kort voor hulle dood as't ware hulle lewe in 'n oomblik voor hulle sien afspeel. Die skietbevel bly dus nie in werklikheid uit nie. Dit voel vir die gevangene asof die skietbevel uitbly omdat dit vir hom voel asof eeue verbygaan".

Die gewigopteller

Net soos byvoorbeeld "Die hardloper", "Die swemmer" en "Die bokser" is "Die gewigopteller" een van Ernst van Heerden se sogenaamde gestalteverse. Reeds die titels suggereer in hierdie gevalle dat dit om figure gaan wat die een of ander sportsoort beoefen.
Begin 'n mens "Die gewigopteller" van naderby bekyk, dan is dit opvallend dat daar min woorde gebruik word wat *direk* met hierdie sportsoort en sy beoefenaars te make het: "pond, spier, swaartepunt". Hoe gaan die digter dan wel te werk? Die antwoord op hierdie vraag begin duidelik word as ons sien dat daar in reël een sprake is van die "klou" van die grond. Dit sou min of meer omskryf kon word as "die grond het 'n klou". Hier is dus 'n *metaforiese uitdrukking* teenwoordig

wat die grond, en dus die swaartekrag van die aarde, met 'n dier en dierlike krag in verband bring. Verder word hierdie klou as "taai" beskryf om sy vashouvermoë verder uit te lig. Skandeer 'n mens hierdie vers, dan merk jy dat daar twee heffinge ("taái kloú") op mekaar volg wat die versbeweging vertraag en sodoende die remmende uitwerking van die swaartekrag ook "voelbaar" maak. Die tweede reël gee die uitwerking van die swaartekrag eksplisieter en deur die paarrym van "grond" en "pond" word oorsaak en uitwerking sterk op mekaar afgestem.
Reëls drie en vier word beide tipografies en deur die rymklanke van reëls een en twee geskei. Daardeur word reeds die moontlikheid gelaat dat ons in hierdie strofe 'n ander faset van die gewigopteller en sy handelinge sal aantref. Dit is dan inderdaad so. Hier moet die leser goed let op die sinsbou. Reël een bestaan uit 'n Naamwoordstuk ("Die taai klou") en 'n Voorsetseldeel ("van die grond"). Eersgenoemde bestaan weer uit 'n bepaalde lidwoord, 'n adjektief en 'n naamwoord. En nou is presies dieselfde waar van reël drie. Deur hierdie sintaktiese parallelisme slaag Van Heerden daarin om elke saak wat in die twee reëls voorkom een vir een teenoor mekaar te stel: taai/ruie, klou/vlegsel, grond/spier. Die een krag — dié van die swaartekrag — word dus pertinent teenoor die ander krag — dié van die gewigopteller — gestel. Dit word in reël vier nog verder gevoer as die *spier* metafories gelyk gestel word aan 'n *dier* (let op die rymbinding). Die spier ondergaan as't ware 'n transformasie en is daardeur in staat om die swaartekrag te oorwin. Deur "triomfantelik" tussen aandagstrepe te plaas (wat pousering meebring) en ook nog 'n uitroepteken te gebruik, word dié gedagte sterk beklemtoon.
Ook reëls vyf en ses word tipografies en deur die rym van die res geskei. Sintakties is dit egter 'n relatiefbysin by "dier" en dien dit as verdere omskrywing daarvan deur die handeling weer te gee: Die "dier" is in staat om die swaartepunt te verstel, om dus die gewig op te tel. Die gedig val dus in twee basiese eenhede uiteen: strofe een oor die swaartekrag, strofe twee en drie oor die gewigopteller. In strofe twee val die lig egter op die figuur self en in strofe drie op sy handeling. In laasgenoemde strofe stem die rym die handeling ("verstel") en die spoed daarvan ("blitssnel") op mekaar af. Let daarop dat die intensiewe vorm *"blits*snel" (teenoor bloot "snel") gebruik word. Onder andere deur die enjambement word hierdie beweging ook nie bloot *genoem* nie, maar tot werklikheid gemaak.
Ten slotte: Die begin- en eindposisies in reëls, strofes en gedigte is geneig om die leser se aandag te trek, en in hierdie gedig kom "verstel" in die belangrike eindposisie voor. So word die gedagte uitgelig dat die oorwinning van die gewigopteller nie permanent is nie: Die swaartepunt is slegs verstel, die swaartekrag, die "taai klou van die grond" is nie tot niet gemaak nie.

Verdere literatuur

1. Grové, A.P. en Elize Botha. 1966. *Handleiding by die studie van die letterkunde.* Nasou. Kaapstad (bl. 3-7).
2. Grové, A.P. en S. Strydom. 1972. *Voëlvlug.* Van Schaik. Pretoria (bl. 313).

Klawervyf (Elsabe Steenberg)

Henriette Roos

Die gebeure van 'n veelbewoë jaar vorm die materiaal vir hierdie jeugvertelling van Elsabe Steenberg — 'n jaar waartydens die optrede, uitkyk en insigte van die sestienjarige Fiona Scheepers aan ingrypende eise en gevolglike veranderinge blootgestel word. Fiona is die enigste kind in 'n blykbaar hegte en gelukkige gesin; 'n goeie leerling, 'n talentvolle en mooi meisie, iemand vir wie pyn beteken: *"'n ligte gevoel — iets seer-lekkers om oor te droom. Dit het gegroei en nadèrhand weer verflou en dis al."* (p. 11). Die oppervlakkige aard van hierdie emosionele belewenis, 'n oppervlakkigheid wat eintlik natuurlik van die kindweesjare is, word radikaal en op brute manier gewysig. Aanvanklik beteken haar moeder se laat swangerskap net 'n vervulling van 'n lang begeerde wens, skaars gekleur deur Fiona se besef dat sý nie meer die sentrum van belangstelling is nie. Die moeilike swangerskap bring geleidelik meer verantwoordelikhede en selfs 'n bietjie 'verwaarlosing' mee. Die ligte gegriefdheid wat tog soms die ophef oor die komende baba vergesel, neem dan krisisafmetings aan wanneer die nuwe dogtertjie, Nellie, 'n mongoolbaba is en met hierdie gebrek die vroeëre vlotte verloop van die gesinslewe totaal vernietig. Fiona se onsekerheid omtrent die gevoelens van haar vriend Günter bars uit in 'n algemene gevoel van verworpenheid. Haar ma het net "Nellie-oë" en word letterlik deur die bekommernis oor en versorging van die kleintjie verteer; haar pa — die eertydse heldefiguur — vlug van die benouende huislike omstandighede en raak só van sy gesin vervreemd. Die skoolwerk word te veel, die musieklesse misluk, die ou vriendin Marlie bied met haar gemaklike selfvertroue geen troos meer nie en die godsdiens word slegs betekenlose geluide. Die jong meisie raak heeltemal verward binne 'n situasie waar sy sonder voorbereiding of hulp die wrede realiteit van lewe moet ervaar: siekte wat nie genees nie, gebreke wat nie herstel nie, pyn wat nie weggedroom kan word nie. Haar persoonlike onvermoë en die hele gesin se onmag om hierdie werklikheid saam te kan deurleef, dryf Fiona om die sustertjie te wil doodmaak en so ook Nellie van 'n sinlose bestaan te 'verlos'. Eers na hierdie dieptepunt kan die groep weer herenig, kan elkeen sy eie tekortkominge besef en aanvaar en kan die moontlikheid van 'n nuwe harmonie wat groei uit die ervaring van vreugde én wroeging, ontstaan.

I

Die *manier* waarop hierdie gebeurtenisse vertel word, gee 'n interessante aanduiding van hoe 'n skrywer gebeure selekteer en orden sodat bepaalde situasies uitgelig en beklemtoon word. Deur hierdie strukturering vorm die verskillende elemente 'n bepaalde patroon waarvolgens die leser bewus word van die belangrikste motiewe en die uiteindelike insigte wat die verhaal wil oordra.
Die verhaalinhoud word in vyf stukke ingedeel — afdelings van

verskillende lengtes, nie-kronologies opeenvolgend en met verskille in perspektief en toon. Skematies voorgestel sou mens die aanbieding só kon oorskou, met die alfabetiese indeling 'n aanduiding van die werklike kronologiese verloop:

EEN p1 — 8 C Winter, Augustusmaand. 'n Enkele moment word direk beleef en dramaties vertel.
TWEE p9 — 29 A Die vorige jaar: vanaf Augustus tot vroegherfs in Maart. Met groot tydsponge word belangrike episodes uit 'n tydperk van sewe maande vertel. Verdeel in vier stukke.
DRIE p30 — 98 B Na 'n pouse van drie weke hervat die verhaal en volg die gebeure van ongeveer vyf maande. Sluit af in Augustus met 'n herhaling van C; nou meer beskrywend, minder gedramatiseer as in hoofstuk een. Verdeel in agt stukke.
VIER p99 — 104 D Winter, Augustusmaand. Volg direk op die gebeure in C. 'n Enkele momentsituasie, dramatiese bewussynsbeelding, monoloogvorm.
VYF p105 — 112 E 'n Paar dae later, vroeg lente. 'n Opsommende, afgeronde en meer gedistansieerde vertelling van een dag se gebeure. Verdeel in twee stukke.

II

Hierdie skema laat blyk hoedat die skrywer veral die *tydsverloop* manipuleer om bepaalde effekte te bewerkstellig. So bv. word die kronologie omvergegooi deurdat die gebeure in hoofstuk een later in hoofstuk drie weer vertel word. Hierdeur word die primêre belang van dié episode binne die verhaalgeheel uitdruklik beklemtoon. Fiona se verwarring en die oorweging om Nellie dood te maak, word só struktureel tot die klimaks van die vertelling uitgesonder.
Ook binne die afsonderlike hoofstukke word realistiese tydsaanduidings ondergeskik gestel aan die besondere toon wat die vertelling aanneem. Oorgange vind dikwels plaas sonder enige aanduiding van tydsverskuiwing: vgl. p69 waar daar direk oorgegaan word van die toneel met aandete en die koerantlesery na die stap skool toe die volgende oggend. Met die herhaling van die vers uit Gottfried Benn se poësie — "Einsamer nie als im August" — vorm die verwysings na die seisoenverskynsels 'n belangrike tydbeeld. In die verhaalverloop word 'n winterse atmosfeer benadruk: die gebeure speel af binne 'n jaar wat van Augustus tot Augustus strek. Dit is opvallend dat sulke tradisionele tydhoogtepunte soos die einde van die skooljaar, Kersfees, Nuwejaar en die vakansieperiodes nie vermeld word nie, maar wel gebeure soos die eerste gewaarwording van die liefde, 'n afskeidsaand, 'n verjaardag en 'n geboorte. Al hierdie situasies is natuurlike groeifases in 'n jong lewe en is onafhanklik van kalendertyd, maar wel onderhewig aan instinktiewe prosesse wat net so onkeerbaar soos die seisoensveranderinge is. Dit is dan ook logies dat die verhaal eindig met 'n slothoofstuk wat die klem plaas op *hergeboorte:* 'n nuwe seisoen breek

aan, 'n nuwe era in die gesinslewe en 'n nuwe helderheid vir Fiona begin.
Alhoewel die verhaal nie 'n streng kronologiese vorm vertoon nie, is die aanbieding van die afsonderlike hoofstukke wel volgens 'n realistiese en liniêre tyd gedoen; met ander woorde die gebeure word steeds binne 'n patroon van oorsaak en gevolg en 'n opeenvolging van verlede, hede en toekoms geplaas. Dié liniêre aaneenskakeling bevestig dan ook die orde van die natuurlike lewensprosesse waaraan sowel Fiona as haar moeder deel het. Fiona ervaar stap vir stap die seerkry van grootword; haar moeder vertoon deur die swangerskap die onstuitbare groei tot geboorte — beide prosesse wat nie omgekeer of uitgeskakel of herhaal kan word nie. Die tydbeeld vorm dan ook 'n motief van onherroeplikheid; van ervaringe wat beleef *moet* word, van situasies wat nie ontwyk kan word nie.
Dit is dan treffend dat in hoofstuk vier hierdie kausale verloop opgehef word en dit lyk asof 'n verstrengeling van hede en verlede plaasvind — 'n gelyktydige ervaring van wat wel gebeur het en wat dalk glad nie gaan gebeur nie. Hierdie soort tydsbelewenis het 'n spesifieke funksie: die hele 'verwarde' vertelwyse weerspieël Fiona se eie verwarring omtrent wat droom, herinnering of slegs angsbeeld is. Die hartseer van 'n gegriefde kind en die lyding van 'n wanhopige jong meisie vloei ineen deur die verbinding van gebeure binne die hede en die vanuit die verlede. Die vereenselwiging van Nellie noú met die gebreekte pop van tóé intensiveer die oorkoepelende toon van verlatenheid en wroeging, en skep die indruk dat die meisie wat nie meer *tyd* realisties kan beleef nie inderdaad nie meer realisties kan leef nie.

III

Klawervyf is 'n vertelling waarin die personale perspektief doelbewus en funksioneel gebruik word. Dié term is geneem van die woord *persona* (Latyn: masker) waarmee aangedui word dat die leser as't ware deur die masker van een van die verhaalkarakters die gebeurtenisse ervaar en beskou. Dit is dan wel wat hier gebeur: vanuit Fiona se perspektief word ook ons gekonfronteer met situasies en gelei tot gevolgtrekkings — sý is die een op wie se waarnemings, herinneringe en oordele die leser ingestem is. Een karakter se belewenisse oorheers dus en die weergawe daarvan wissel in subjektiwiteit en dramatiese direktheid na gelang die emosies van daardie karakter opstu of teruggedwing word. Kyk maar hoe intens persoonlik die vertelwyse in hoofstukke een en vier is. Hoewel Fiona nie self die verteller is nie (vgl. "*Sy* spring op, loop venster toe, druk *haar* gesig teen die ruit ..." (p. 5) gee die opeenstapeling van uitroepe en onvoltooide sinne (vgl. "Nee! Totdat niks!" p. 5), die onbeantwoorde vrae en die talle frases wat met 'n elise of aandagstreep eindig die indruk dat haar innerlike belewenisse direk onthul word. Hoe meer intens Fiona 'n situasie beleef, hoe meer subjektief en selfs neigende na die eerste persoonsvorm word die verteltoon. Vergelyk hiervoor maar net die hele hoofstuk vier.

In teenstelling met dié direkte binneperspektief is daar dele waar byna afstandelik vertel word — 'n soort distansiëring asof die een wat vertel buite die verhaalgebeure staan en met weinig betrokkenheid waarneem en beskryf. Só 'n oorsigtelike perspektief kom voor in hoofstuk vyf; die toonverandering in hierdie hoofstuk suggereer dat die krisis verby is, die verwarring opgeklaar en 'n nuwe sekerheid bereik.
Daar is reeds gesê dat t.s.v. die subjektiewe verteltrant dit nie Fiona self is wat die verhaal vertel nie. Daar is duidelik 'n ordenende hand wat die verhaalgeheel vorm, wat óór Fiona vertel, gegewens versamel en selekteer en bepaalde tegnieke aanwend om 'n spesifieke effek te bewerkstellig. Hierdie "redigering" kan opgemerk word in stukke wat buite die deurlopende personale vertelpatroon val. Telkens kom skuinsgedrukte gedeeltes voor wat aanvanklik net enkele reëls beslaan: aanhalings uit gedigte, flardes opmerkings en gesprekke wat Fiona onthou, uittreksels van stukke gelees (p. 37). In hoofstuk drie kom al hoe meer skuinsdrukstukke voor en dui dit dan op herinneringsbeelde wat inspeel op die heersende situasie soos wat dié meer angswekkend raak. Die skuinsdruk is ook 'n tegniek om te onderskei tussen Fiona se gedagtewêreld en dit wat sy neerskryf — 'n tipografiese aanduiding dat haar innerlike belewenisse sigbaar gestalte kry; dat sy *"skryf wat (sy) regtig dink"* (p. 13).
'n Ander interessante aspek van die vertelvorm is die koerantberigte wat onder bepaalde omstandighede soos 'n refrein opklink en dan 'n besondere motief beklemtoon — vgl. hier die funksionele gebruik daarvan op p. 69. Sonder enige direkte kommentaar deur die verteller lewer die koerantopskrifte (wat tipografies uitgelig word) kommentaar op die tragiese situasie: die gebreklike baba wat ten alle koste vertroetel en versorg word in sig van 'n wêreld waar miljoene mense tot ondergang gedoem is.
Hierdie redigerende vertellersoptrede blyk ook wanneer dieselfde gebeurtenis tweemaal vertel word. Die verskille in sintaktiese vorme, volledigheid van beskrywing en algemene toon is opvallend wanneer die vertelling op p. 5-8 met die op p. 97-98 vergelyk word. Hoewel dit presies dieselfde gedramatiseerde gegewe is, kry die leser nou 'n ander perspektief op die voorval. Die gewysigde siening kom nie alleen omdat die krisismoment binne die konteks van die hele voorafgaande jaar geplaas is nie, maar ook omdat die manier waarop dit vertel word aanmerklik gewysig is.

IV

Die verhaalelemente wat hierbo bespreek is, vorm 'n samehangende geheel waarbinne oortuigende karakterisering gedoen word. Die bepaalde *vertelwyse* beklemtoon dat 'n spesifieke individu met 'n krisissituasie gekonfronteer word en dat só 'n innerlike konflik ontstaan. Ons leer Fiona dus nie soseer ken deur wat sy *doen* nie, as eerder deur haar gedagtes en drome. Daar is bv. geen duidelike prentjie van hoe sy lyk nie — enkele opmerkings verwys slegs na haar rooi hare — terwyl omdat ons deur haar oë na die ander karakters kyk, Günter en mej.

Human tog uiterlik 'n helder beeld oproep. (vgl. p. 10 en p. 28). Deur die samevloei van verskillende tydmotiewe weer, word getoon hoedat 'n mens blootgestel word aan en reageer op ontwikkelinge en veranderinge meegebring deur die onkeerbare voortgaan van tyd.
Die oorkoepelende konflik is verbind met Nellie se gebrek en neem sy duidelikste vorm aan in die verbrokkeling van die gesin, die ondermyning van vroeëre sekerhede en die wyse waarop feitlik elke karakter 'n verandering ondergaan. In die verhaal is egter ook verskillende newekonflikte wat hierdie oorheersende motief ondersteun. Die vreemdheid van die nuwe emosies van jaloesie, gegriefdheid en onsekerheid vind 'n eggo in die verliefdheid op Günter en Fiona se verwondering oor sy 'vreemde' gewoontes: sy Duitse afkoms, sy huislike omstandighede, die tipiese gebruike, die gedigte en liefdesliedjies in 'n vreemde taal — hy kan dan selfs "toor" met gewone koffie! (p. 24) Die besondere aard van hierdie eerste liefde onderskryf dus vanuit 'n eie perspektief die gedagte van verandering en die wegbeweeg uit die ou patroon. Hoewel die ander karakters 'n mindere rol vervul, is hulle optrede belangrik omdat dit weer eens dien as versterking van motiewe wat rondom die hoofkarakter ontwikkel. Dat mev. Bester — die goedversorgde, wêreldwyse buurvrou — kinderagtige leuens vertel en letterlik weghardloop vir die babatjie, wek 'n groter begrip vir Fiona se eie vlugreaksies. Net so is haar pa se onsekere en ontwykende houding 'n verdere aanduiding dat die onvermoë om werklikhede te aanvaar 'n algemene probleem is. In die optrede van die uitgeputte moeder word veral die ironiese kompleksiteite van menslike verhoudinge gedramatiseer: mev. Scheepers handel só 'reg', versorg die kindjie so liefdevol en vererger juis só die familiekrisis.

Dit is egter in Fiona self dat die konfliksgedagte die duidelikste ontplooi. Haar optrede is 'n swaai tussen uiterstes; sy is sowel nog dogtertjie as reeds jong vrou — jaloers op haar ouers se aandag (p. 50, 76) maar tog geheimsinnig en vol van haar nuwe liefde vir Günter (p. 21). Sy bou romantiese lugkastele en kan dan ook byna onbeskof afsydig wees(p. 80-81); sy kan met veel deernis maar dan ook weer afstootlik egoïsties optree (p. 39). Hierdie verwarde emosies bereik 'n klimaks wanneer sy Nellie wil vermoor; dan is sy nie net die meisie wat geestelik versteurd is nie, maar is dit tekenend van hierdie verwikkelde situasie dat haar redenasies tog ook logies is. Sý besef dat die probleem hanteer móét word en dat die kindjie se ongeneeslike gebrek nie ontken kan word nie. Nie nethierdie tragiese konflik nie maar ook al daardie teenstrydighede wat eie is aan menslike verbintenisse word deur Fiona self verwoord: *"... en ek het haar so lief maar ek kan nie anders nie! ..."* (p. 104).
Die ander figure in hierdie verhaalwêreld word noodwendig minder volledig gekarakteriseer omdat ons hulle slegs deur Fiona ken en dus 'n eensydige en beperkte beeld sal kry. So is Sunet slegs die "flerrietjie", Marlie byna te goed om waar te wees, Günter enige skooldogter se droom. Hulle optrede word dan eintlik slegs betekenisvol in die mate wat dit bydra om die perspektief op Fiona uit te brei.

V

Fiona se alomteenwoordigheid bring 'n hegte eenheid in die vertelling tot stand — karakterisering is dus die primêre bindingselement. Daar is egter ook ander verhaalelemente met dieselfde funksie: veral daardie herhalende beelde wat voorspellend ontwikkel om die afloop van gebeure voortydig al te onthul. Die terugkerende refrein van die Duitse verse skep 'n droewige toon en verwys dan ook indirek na afskeid en dood. Hierdie beelde bereik 'n klimaks in hoofstuk vier wanneer Fiona die moord oorweeg terwyl sy in haar verbeelding die waters van die dood ingaan. (vgl. p. 46, 49, 74, 79, 98-103). Dat juis Gottfried Benn se verse aangehaal is, is 'n toepaslike bevestiging van die hele konfliksfeer binne die verhaal. Hierdie digter uit die eerste helfte van die twintigste eeu is bekend vir sy oorlogsverse waarin die gruwelike vernietigingsbeelde oorheers, maar hy het ook ontroerende liriese poësie geskryf.
Fiona se onvermoë om die bababaadjie klaar te brei en die telkense verwysing na die stuk onklaar werk juis wanneer daar spanning ervaar word, voorspel ook op ironiese wyse die onvolkomendheid van hierdie dogtertjie.
Die nuwe baba se rol as verhaalkarakter kan op verskillende verhaalvlakke nagegaan word. Een van die minder geslaagde aspekte van die vertelling is dat Nellie nie werklik 'n eie identiteit het nie ä nòg in die fiksionele gesinsverband nòg as 'n geloofwaardige verhaalkarakter. Fiona wel: *"Nellie: 'n naam. 'n Mens. Sy is tóg 'n mens in eie reg."* (p. 42), maar die kindjie bly eintlik net 'n voorwerp wat die konflik sigbaar voorstel en wat deur haar weggaan die herstel van die familie-eenheid suggereer. Sy is primêr 'n katalisator waardeur ander tot 'n bepaalde handeling of reaksie oorgaan. As die leser dalk meen dat Nellie darem te maklik 'verdwyn' in die kliniek, dat mnr. Scheepers darem te vanselfsprekend weer die Vaderrol aanneem na sy jammerlike optrede vroeër, is dit egter eerder 'n morele oordeel wat gevel word. Vanuit 'n literêre perspektief gesien, is hierdie (koelbloedige?) hantering van die baba gemotiveer: sy word juis deurgaans met die "harde" pop uit Fiona se kinderdae gelykgestel. Die pop se onbuigsaamheid en stemloosheid (p. 83), die herinneringe aan 'n klein dogtertjie wat 'n beweginglose pop se kop afkap terwyl sy haar tog liefhet (p. 102) — dié beelde vorm 'n parallel met die teenwoordige situasie sodat dit nie net Nellie se plek in die huisgesin en die familie se reaksies op haar teenwoordigheid dramaties toelig nie, maar ook die afloop van die gebeure voorspel. Daar is verskillende sulke herhalende motiewe wat binne die verhaalgeheel ontplooi. Die ruimtelike verwysings is uitsluitlik op die skepping van 'n winterse atmosfeer toegespits: die blare wat val, verkleur en verpoeier — sowel as deel van die seisoensveranderinge as die klawerblaartjies in die digbundel en op die winterse grasperk. Hierby sluit ook die beklemtoning van die koue, die nagbeelde en die wind aan. Die aanslag op die baba word deur verskillende verwysings vooruitgeloop: die Siembambaliedjie, die koerantberigte oor kinderhongersnood en genadedood, en selfs dan die 'Kains'-merk waarvan Fiona al vroeg bewus raak: *"Hoekom voel sy dan steeds half eenkant, anders,*

asof syself gemaak is met voue langs die oë, voue oor die palms van haar hande?" (p. 72).
Ook die verwysings na die profeet Habakuk bind verskillende aspekte van die vertelling: Fiona se grenslose vertwyfeling maar ook haar uiteindelike insigte word deur hierdie frases verwoord. (Sien p. 56, 62 en 110).

VI

In 'n goedgestruktureerde verhaal sal die verskillende elemente 'n sinvolle samehang vorm waardeur die uiteindelike oortuigende slotsom ontstaan — 'n insig in die aard van menslike probleme en verhoudinge soos wat dit waargeneem is in die verhaalgebeure en verhaalkarakters. Hóé en wát vertel is, is in die bostaande afdelings bespreek. Wáárom dit vertel is, sou die leser kon aflei deur te kyk na die titel wat alreeds die kern van die vertelling aandui.
Die titel, *Klawervyf,* betrek direk die klawervierstеeltjie wat Fiona vind en bêre in die digbundel wat sy van Günter ontvang — 'n stukkie wildeklawer wat sy koester want *"dis gelukkig as daar vier blaartjies is"* (p. 17). Hierdie vonds kom uit 'n periode van maklike geluk; 'n era wanneer die gesin nie teenspoed of lyding ken nie. Dan kom Nellie, die baba wat eintlik in die gesin van *drie* die *klawervier* moes wees; maar nou die kindjie wie se gebrek in der waarheid spruit uit oormaat, uit te véél chromosome. (p. 46). Die klawervier met sý geluk is inderdaad oortref, die normale grense oorgesteek sodat die bittere feit nou is: *"Sy's onafgerond, swak voltooid. 'n Klawervyf."* (p. 64). Word Nellie in die inrigting gelaat, kan die 'geluk' van eertyds nooit weer teruggevind word nie en sal die gesin onvolledig bly: *"ons sal álmal seerkry as sy weggaan, ons sal al drie gedurig weet daar eintlik vier van ons is"* (p. 109).
Juis hierdie klawervyfkind — uitermate abnormaal — is dan die instrument waarmee 'n groep mense verby die onbeproefde en oppervlakkige welvaart gevoer word. Soos wat Fiona besef dat die geluk nie kom deur 'n klawervier nie en die blaartjies dan self verpoeier, kom ook die insig tot die leser dat die ware selfkennis en vrede alleen bereik word wanneer daar gewerk en voor gely is. Veral vir die jong leser kry Fiona se optrede en reaksies 'n algemeen-geldigheid wat deur haar eie woorde op die debat geformuleer word. Gedwing deur 'n ingewikkelde wêreld om vroeg al te begin dink oor dinge, om besluite te neem (p. 9), is die jong mens deel van 'n bestaan waarin werklikhede gekonfronteer moet word, waar droombeelde en wensdenkery net tydelike ontvlugting is, en waar mens alleen in die volle aanvaarding van die werklikheid sinvol kan leef.

Moontlike vrae

1. Gaan die verskillende religieuse verwysings na (Kain, Habakuk, die doopformulier, Psalm 23, ens.). Bespreek die funksie daarvan: het dit

'n toepaslike betekenis; skep dit 'n bepaalde sfeer; is dit moontlik 'n vorm van karakterisering?

2. In 'n literêre sin kan ironie omskryf word as 'n proses waarvolgens uitsprake en situasies meer as een betekenis gelyktydig kan vertoon: betekenisse wat meewerk om die uiteindelike sin van die werk in die lig van die voorgaande gebeure te vorm. 'n Voorbeeld in *Klawervyf* is mnr. Scheepers se opmerking aan Fiona — *"Volgende jaar is jy heel bo."* (p. 11) — Kyk net hoe ironies klink hierdie gelukwensing wanneer dit na 'n jaar weer redenaarsaand is. Soek verdere voorbeelde van hierdie ironiese elemente en probeer die funksie daarvan bepaal.
3. Op p. 16-17 word vertel hoe Fiona vlugtig 'n onbekende kleuter teenkom. Is hierdie toneeltjie oorbodig of het dit 'n funksie binne die vertelling? Word daar weer na verwys en is daar motiewe wat later verder ontwikkel word?
4. 'n Vertelling kan gesien word as die weergawe van 'n proses van verandering. Vergelyk die gebeure beskryf op p. 11 met die op p. 110-111. Sou mens uit hierdie twee episodes kon aflei dat *Klawervyf* ook so 'n proses van verandering verhaal het? Bespreek daardie veranderinge.
5. Gaan al die *water*-verwysings in die vertelling na. Vorm dit 'n betekenisvolle patroon? Kan die betekenis van hierdie en verwante beelde binne die konteks van die verhaalgebeure sinvol geïnterpreteer word?